

# Modigliani

EIN MYTHOS DER MODERNE















Modigliani







# Amedeo Modigliani

EIN MYTHOS DER MODERNE

Herausgegeben von Christoph Vitali

**DUMONT**



KUNST- UND AUSSTELLUNGSHALLE  
DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND





Digitized by the Internet Archive  
in 2024

[https://archive.org/details/bwb\\_KT-654-917](https://archive.org/details/bwb_KT-654-917)



# Inhalt

## Vorwort

7 Christoph Vitali

## Haupt- und Nebenwege der Moderne

11 Robert Fleck

### »Die Welt mit Malerei begreifen«

Zur aktuellen Bedeutung des Werks von Amedeo Modigliani

21 Ein Gespräch zwischen Robert Fleck, Christoph Vitali und Susanne Kleine

## Modiglianis Alphabet der Liebe

41 John Berger

### »Er war ein Kind der Sterne«

Von den Folgen des Künstlermythos in der Moderne

63 Stefan Koldehoff

## Modigliani oder das Mysterium

113 J. M. G. Le Clézio

## Ein Sorgenfall

139 John Updike

## Modigliani. Geschichte eines Lebens

Chronologie

149 Christian Parisot

173 Werkliste

186 Bibliografie





87 Junge Brünette, 1917



# Vorwort

Christoph Vitali

Die Liste der Ausstellungen zum Werk von Amedeo Modigliani in Deutschland ist bemerkenswert und überraschend kurz. Sie besteht aus einigen wenigen Gruppen- oder thematischen Ausstellungen, in denen jeweils nur einzelne Werke des Künstlers zu sehen waren, in den Jahren 1957 bis 1972 in München, Recklinghausen, Wolfsburg, Wuppertal und Berlin. 1963 fand im Steinernen Haus in Frankfurt, dem späteren Kunstverein, die erste, immer noch kleine, aber ausschließlich Modigliani gewidmete Ausstellung statt, und fast dreißig Jahre später, im Jahre 1991, wurde in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf die von Werner Schmalenbach eingerichtete, erste eigentliche Retrospektive realisiert mit nicht weniger als neunzig Gemälden, zehn Skulpturen und rund hundert Aquarellen und Zeichnungen. Die Bundeskunsthalle in Bonn ist aus diesem Grund besonders glücklich, heute, wiederum 17 Jahre nach Düsseldorf, den bedeutenden Künstler in einer großen, alle Werkgruppen umfassenden Ausstellung zeigen zu können.

Außerordentlich umfangreich ist das Werk Modiglianis trotz der Kürze der Entstehungszeit, die von Anfang 1908 bis Anfang 1920 dauerte, als der Künstler im Alter von nur 35 Jahren starb – wobei man eigentlich nur zehn Jahre von Anfang 1910 an zählen kann. In diesem knappen Jahrzehnt entstanden bis 1913 zunächst 25 Skulpturen und danach mehr als 400 Gemälde und fast unzählige Aquarelle und Zeichnungen. In Livorno geboren, gelangt Amedeo Modigliani nach längeren Studienaufenthalten in Florenz und Venedig nach Paris, angezogen von seinem frühen Vorbild Henri de Toulouse-Lautrec, unter dessen Einfluss einige wenige frühe Arbeiten entstehen. Der 25-jährige mischt sich unter die Künstlerkreise der damaligen Welthauptstadt der Kunst, zuerst in Mont-



martre und danach in Montparnasse, lernt früh den nur drei Jahre älteren Pablo Picasso kennen, daneben Künstler aus Belgien und Holland wie Maurice de Vlaminck und Kees van Dongen, den Mexikaner Diego Rivera, zahlreiche Künstler aus Osteuropa wie Alexander Archipenko, Pinchus Krémègne, Ossip Zadkine, Michail Larionow, Michel Kikoïne, Moïse Kisling sowie Chaïm Soutine und Constantin Brancusi, wie er alle Emigranten in Paris, und die französischen Schriftsteller Blaise Cendrars und Max Jacob. In diesem Kreise bewegt er sich ruhelos von der Closerie de Lilas zum Dôme und zur Coupole, Lokale im Montparnasse, die die Künstler anzogen, oft unter dem Einfluss von reichlich Alkohol und wohl auch anderer Drogen. Wichtig für sein unstetes Leben sind zwei Frauen: die englische Dichterin Beatrice Hastings, die er 1914 kennenlernt, und die junge Kunststudentin Jeanne Hébuterne ab 1917. Nach dem Modell beider schafft er zahlreiche Zeichnungen und Gemälde, namentlich die unvergleichlichen Aktdarstellungen Jeanne Hébuternes in den Jahren 1917 und 1918. Der Arzt Paul Alexandre, Kunsthändler und Mäzen, kümmert sich in den frühen Jahren um den Vertrieb der Werke des nahezu mittellosen Künstlers, ab 1916 ist es der russische Dichter und Kunsthändler Léopold Zborowski, der sich aufopfernd für ihn einsetzt, ihm ein Atelier zur Verfügung stellt und zu seinem täglichen Unterhalt die erforderlichen, außerordentlich bescheidenen Mittel beisteuert. Soweit die äußeren Lebensumstände unseres Künstlers in Paris, das er bis zu seinem Tod nur 1909 und 1912 noch einmal verlässt, um in seine Heimat Livorno zu reisen, sowie 1918, als er für ein Jahr mit Jeanne Hébuterne an der Côte d'Azur in Frankreich wohnt. Zu Beginn des Jahres 1920 verschlechtert sich der angegriffene Gesundheitszustand Modiglianis dramatisch, und er stirbt am 24. Januar 1920 im Hôpital de la Charité. Jeanne Hébuterne nimmt sich ratlos und völlig verzweifelt am Tag darauf das Leben.

Anders als mein hochgeschätzter Kollege und Freund Werner Schmalenbach bin ich der Meinung, dass es wichtig, ja unentbehrlich ist, die Lebensumstände des Künstlers ausführlich darzustellen, gerade weil sie in so krassem Gegensatz zu den Werken, namentlich zum malerischen Werk ab 1913 stehen. Es handelt sich um eine Serie fast klassischer Gemälde des rastlosen und umgetriebenen Künstlers, hauptsächlich Porträts von Frauen, nur relativ wenige Bildnisse von Männern und gerade vier reine Landschaftsbilder, die im Jahre



1918–19 an der Côte d'Azur entstanden sind. Es ist tatsächlich, als ob der Künstler sich immer wieder zu seinem Idealbild, der reinen, leidenschaftslos schönen Frau, hätte retten wollen, um so die Peripetien in seiner ganzen Kläglichkeit und Armseligkeit zu vergessen.

Was macht die Bedeutung Amedeo Modiglianis für die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts aus, was zeichnet ihn über seine Beliebtheit beim breiten Publikum hinaus als einen der Großen der klassischen Moderne aus? Es ist wohl vor allem die Gegensätzlichkeit zu den großen Kunststrängen, die Einsamkeit des Einzelgängers. In einer Zeit dauernder Umbrüche und Neuerungen, der hohen Zeit des Kubismus und danach des Futurismus verfolgt Modigliani ganz andere, sehr viel persönlichere Ziele. Seine Kunst als Porträtmaler abseits von allen Moden haben auch die damaligen heftigen Neuerer und Innovatoren neidlos anerkannt. Die Huldigungen von Pablo Picasso und Georges Braque, von Maurice Barraud und Giorgio de Chirico, Maurice de Vlaminck und Kees van Dongen, André Derain, Othon Friesz und Alberto Giacometti, von denen seiner eigentlichen Mitstreiter Chaïm Soutine und Constantin Brancusi ganz abgesehen, machen dies deutlich. Es ist die Hochachtung für den ganz anderen, ähnlich wie sie zur gleichen Zeit von vielen seiner Künstlerfreunde, darunter auch Picasso, dem großen Naiven, dem Douanier Henri Rousseau, gezollt wurde.

Schließlich ist es ein erstaunliches Faktum, dass das Werk Amedeo Modiglianis außerordentlich verstreut ist und sich Bilder, Skulpturen, Aquarelle und Zeichnungen von ihm, kaum je mehr als zehn an der Zahl, in fast allen großen Museen, in seinem heimatlichen Italien, natürlich in Frankreich, aber auch in den Vereinigten Staaten, dazu in Brasilien und Argentinien, in Großbritannien, Russland und Deutschland und schließlich in zahlreichen kleinen und größeren Privatsammlungen weltweit finden. Das macht das Zusammenbringen einer Retrospektive wie der unsrigen nicht einfach, aber umso anregender und spannender. Ein ganz herzlicher Dank geht deshalb abschließend und nun, da die Arbeit getan ist, an die Leihgeber, öffentliche und private in aller Welt für die Großzügigkeit, mit der sie ihre Werke haben reisen und zu unserer Retrospektive haben kommen lassen.

Christoph Vitali, im April 2009







# Haupt- und Nebenwege der Moderne

Robert Fleck

Das Werk von Amedeo Modigliani stellt zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine Herausforderung sowohl für die aktuelle Kunst als auch für die Kunstgeschichte dar. Seine besten Bilder zählen zu den stärksten Gemälden des 20. Jahrhunderts. Auf diesen Umstand hat bereits 1991 Werner Schmalenbach anlässlich der von ihm ausgerichteten Modigliani-Retrospektive in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen hingewiesen. Modiglianis intensivste Gemälde und Zeichnungen strahlen eine Kraft aus, die nur diesem Künstler eignet.<sup>1</sup>

Die Zuspitzung und Verknappung der bildnerischen Mittel erreicht oft das Risiko eines Seiltanzes, während gleichzeitig die vom Künstler ebenso intensiv verfolgte Absicht zum Porträt das Bild mit einer mimetischen Funktion ausstattet, die die moderne Kunst im 20. Jahrhundert überwiegend nicht mehr suchte. Hieraus auch mag sich der Umstand erklären, warum Modigliani beispielsweise von Pablo Picasso – dem in der langfristig durchgehaltenen Spannung seines Werks wohl bedeutendsten Künstler des Jahrhunderts – so geschätzt wurde, während andererseits Picasso auf Modigliani eine Wirkung ausübte, die zwischen der Faszination für Picassos künstlerischen Weg und Furcht vor seiner Lebensenergie schwankte. Die heute gewiss zu wenig wahrgenommene bildnerische Kraft der Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen von Amedeo Modigliani ist der erste und wesentliche Grund, dieses Werk gerade heute wieder möglichst umfassend zur Diskussion zu stellen.

Ein zweiter Aspekt ist die Rezeption und Deutung von Modiglianis Werk, die wie wohl bei keinem anderen Künstler der Moderne im 20. Jahrhundert zutiefst gespalten ist. Es bleibt unbestritten, dass dieses Werk seine Faszina-

Vor La Rotonde, Paris, 12. August 1916  
Pablo Picasso in angeregter Unterhaltung  
mit Modigliani und André Salmon, auf-  
genommen von Jean Cocteau

<sup>1</sup> Werner Schmalenbach, *Modigliani*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, München 1991, S. 9.



tionskraft über nunmehr bereits ein knappes Jahrhundert hinweg erhalten hat – eine Faszination, die sich gleichermaßen im populären Bereich hochauflägiger Bildreproduktionen wie auch im höchstdotierten Sammlermarkt zeigt. Zugleich aber gilt Amedeo Modigliani – insbesondere seit den Debatten über die abstrakte Kunst in der Zeit nach 1945 – als inkonsequenter Maler, der es nicht verstanden habe, sich zwischen der Reinigung der Formsprache durch die Moderne und den klassischen Themen der Malerei zu entscheiden. Von dieser Interpretation ist der Weg nicht weit, die anhaltende Faszination seines Werks bei einem breiten und weltweiten Publikum mit den Vokabeln Kitsch und Emotionskunst abzutun. Bis hin zur Diagnose eines Kalenderkünstlers und Posterhelden reicht dieser Vorwurf der Kunstwissenschaft.

Es ist eine wesentliche Absicht unseres Ausstellungsprojekts, dieses Klischee ebenso wie eine Kritik des Werks an Modiglianis Kunst konkret und das heißt anschaulich zu untersuchen.<sup>2</sup> Künstlerische Weggefährten des Malers haben ihn als »Zertrümmerer der überkommenen Formen« erlebt, wie André Salmon sich noch in den 1950er Jahren erinnerte.<sup>3</sup> Wie passt dies mit der bereits zu Lebzeiten gleichfalls anzutreffenden These zusammen, Modigliani habe bloß Klischees bedient? Die notwendigerweise offenen, aber zugleich wesentlichen Antworten auf diese Frage führen Modiglianis Werk ins Zentrum aktueller Fragestellungen der Malerei wie der Aufarbeitung der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts jenseits ihrer Selbstdeutungen.

Aus unserer heutigen, durchaus distanzierten Sicht auf das 20. Jahrhundert kann man Modiglianis Kunst auf einige kompakte Formeln bringen. Die wesentlichste besteht in der Zusammenführung der *Demoiselles d'Avignon* (1907) von Pablo Picasso, dessen frühkubistische Darstellungsschemata des menschlichen Gesichts Modigliani wie eine ständig von ihm wiederholte Formel übernahm,<sup>4</sup> mit der Purifizierung der dreidimensionalen Form, die sein Freund und Weggefährte, der rumänische Bildhauer Constantin Brancusi, so weit führte wie kein anderer Bildhauer. Die Verbindung von Picassos *Desmoiselles* und Brancusis Formsprache der 1910er Jahre stellt den Kunstgriff von Amedeo Modigliani dar, der sich seither von dauerhafter Tragfähigkeit erweist. Damit auch gelang es Modigliani, das Porträt als ein dem Medium der Malerei genuines Genre nicht nur im Gegensatz zu fast allen Vertretern der radikalen Moderne zu erhalten,



Pablo Picasso  
*Les Femmes d'Alger (O. J.)*, 1907

2 Vgl. Amedeo Modigliani 1884–1920, Ausst.-Kat. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1981

3 André Salmon, *Le roman de Montparnasse*, Paris 1968.

4 Picassos *Demoiselles d'Avignon* standen bis 1920 unverkauft in seinem Atelier (meist eingerollt), wo Modigliani das Bild gesehen haben kann. Vgl. Annie Cohen-Solal, *Un jour ils auront des peintres, l'avènement des peintres américains: Paris 1867–New York 1948*, Paris 2000.





80 Anna Zborowska, 1917





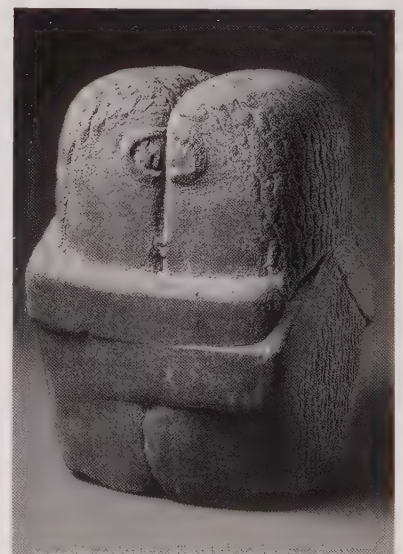




18 Kopf einer Karyatide (recto),  
Kopf einer Frau (verso), 1911

sondern es in einem beständigen Kraftakt mit der von Brancusi geschaffenen, höchst neuartigen Formensprache zu verbinden. Mit einer solchen Deutung der formgeschichtlichen Stellung Modiglianis tritt sein Werk, das auf Grund des beständigen Porträtthemas außerhalb der reinen Moderne zu stehen schien, geradezu ins Zentrum der Entwicklung der modernen Kunst in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg. Für eine offen interpretierte Moderne, wie sie seit der neofigurativen Malerei der 1980er Jahre denkbar wurde, erweist sich Modigliani urplötzlich als Hauptzeuge der Möglichkeiten, die in der frühen Phase der Moderne angelegt waren, in der Zuspitzung des selbstauferlegten Kanons der Moderne von den 1920er bis in die 1970er Jahre aber nicht mehr genutzt wurden.

Dafür ist auch die frühe Rezeptionsgeschichte Modiglianis ein interessantes Beispiel. Zwei Jahre nach seinem Tod fand im Sommer 1922 auf der Biennale von Venedig – die sich 1920 erstmals der Moderne geöffnet hatte, mit den ersten Retrospektiven von Cézanne, Seurat und van Gogh als den »Vätern des 20. Jahrhunderts« – eine Gedächtnisausstellung mit 22 Gemälden statt,



Constantin Brancusi  
Der Kuss, 1923–1925



die Altarbild-ähnlich auf Unterkante gehängt waren und auf diese Weise als besonders »formalistisch« zur Geltung kamen. Modigliani war (posthum) der jüngste Künstler und der erste Vertreter der neuen Generation, der auf der Biennale von Venedig eine Retrospektive erhielt. Im Sommer 1930 organisierte Lionello Venturi, einer der prägenden Interpreten der Moderne, eine zweite Modigliani-Retrospektive auf der Biennale mit 45 Gemälden sowie Zeichnungen und Skulpturen. Damit war Modigliani auch der erste Künstler, dessen Werk zweimal eine Retrospektive auf der venezianischen Weltausstellung der Kunst gewidmet wurde.<sup>5</sup>

Dies stellte aber keine isolierte Rezeption Modiglianis in diesen Jahren dar, die sich etwa bloß auf sein Heimatland Italien bezogen hätte. Just das 1929 gegründete Museum of Modern Art in New York, das sich rund um die These der »Vier Väter des 20. Jahrhunderts« (Cézanne, Gauguin – 1926 in Venedig vorgestellt –, Seurat und van Gogh) eine strenge Definition des künstlerischen Kanons der Moderne betrieb, führte Amedeo Modigliani besonders in den ersten Jahrzehnten als einen Hauptzeugen der Moderne. In seinem kunsthistorisch bahnbrechenden Sammlungskatalog von 1948, »Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art«, lässt Alfred H. Barr, jr., der Gründungsdirektor des MoMA, im Kapitel über die Pariser Pioniere der Moderne auf eine Doppelseite mit zwei Porträts von Picasso (*Gertrude Stein*, 1906, *Frau in Weiß*, 1923) sehr bewusst eine Doppelseite mit zwei Porträts von Modigliani folgen (*Brautleute*, 1915, *Anna Zborowska*, 1917 [S. 13]), wobei Modigliani im direkten Vergleich als der radikalere Neuerer in der Umsetzung von Körper und Antlitz erscheint.<sup>6</sup> Im Katalog zur 1942 abgehaltenen Ausstellung »20th Century Portraits« des MoMA wird auf einer Doppelseite der direkte Vergleich von Modiglianis *Frau mit Halskette (Lolotte)*, 1917, mit der abstrakten Figur *Mlle Pogany*, 1920, von Constantin Brancusi vorgenommen, wobei die Analogie der Linienführung in der Darstellung von Kopf und Hals bei Brancusi und Modigliani ebenso ins Auge springt wie die Verbindung von Jugendstil und Formläuterung der Moderne zugunsten einer neuen Konzeption der dekorativen Linie in einer bewusst flächigen Malerei.<sup>7</sup>

Derzeit erleben wir den Versuch einer Reihe junger Museumskustoden in Europa und Übersee, die Moderne des 20. Jahrhunderts in den Schausamm-

5 Vgl. Robert Fleck, *Die Geschichte der Biennale von Venedig*, Hamburg, im Druck.

6 Alfred H. Barr, jr., *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, New York 1948, S. 58–61.

7 *20th Century Portraits*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 1942, S. 68–69.





Modigliani-Retrospektive auf der Biennale von Venedig, 1930

lungen der großen Museen ausgehend von der Wirkung der Bilder her neu zu deuten. Vor dem Hintergrund der geschilderten frühen Rezeption Modiglianis erweist sich der Künstler als vorrangiger Kandidat für eine solche Neubewertung, die in den nächsten Jahren stattfinden kann. Mit diesen formgeschichtlichen Aspekten aber sind die Fragen rund um das Werk Modiglianis noch nicht erschöpfend erfasst. Amedeo Modigliani zählt ebenso wie Yves Klein, der acht Jahre nach Modiglianis Tod geboren wurde und 1962 in Paris fast im gleichen Alter wie Modigliani starb, zu den wenigen Künstlern des 20. Jahrhunderts, die durch die Selbstverausgabung in wenigen Schaffensjahren, durch eine Art Verbrennung ihrer Lebensenergie in ganz kurzer Zeit ein stringentes, auf wenige Parameter beschränktes Lebenswerk schufen, das derart intensiv ist, dass es noch Jahrzehnte später dem Betrachter der Werke die gleiche Intensität vermittelt wie zu Lebzeiten des Künstlers.

Diesem Phänomen ist mit biografischen Gesichtspunkten allein nicht erschöpfend beizukommen, auch jede Erklärung der Intensität über Mythenbildung oder ausschweifenden Lebenswandel greift nicht allein. Besonders interessant ist am Doppelphänomen Modigliani – Klein nicht nur der maximale Einsatz von Seiten der Künstler, der die jeweiligen Zeitgenossen faszinierte und nur wenige Jahre durchzuhalten war. Noch folgenreicher war die Verknappung des gesamten Werks auf wenige wirkungsvolle Parameter, die Amedeo Modigliani wohl als erster Künstler der Moderne überhaupt so konsequent exerzierte. Daraus sollte ab 1960 eine wesentliche Linie der seitherigen Kunstentwicklung werden, die im Werk von Andy Warhol – einem der wenigen großen Porträtisten nach Modigliani – ebenso eine beispielgebende Funktion erhielt, wie sie sich seit der Mitte der 1980er Jahre etwa im Werk von Jeff Koons ausgebildet hat. Dieser teilt mit Modigliani zwar nicht die obsessive Beschäfti-

gung mit dem Porträt des Anderen, des menschlichen Gegenüber; aber die Zuspitzung der Kunst auf wenige, sofort lesbare Elemente und ihre untergründige Verbindung mit der kollektiven Erinnerung an frühere Formensprachen, in beiden Fällen – Koons wie Modigliani – jener der spätbarocken Kunst des 18. Jahrhunderts.<sup>8</sup> Mit der Pointierung der künstlerischen Arbeit auf wenige formale wie thematische Parameter und der gerade dadurch besonderen Intensität der Werke hängt auch – nicht nur wie im Fall von Modigliani – das Interesse bereits der Zeitgenossen zusammen, sich an Imitationen zu versuchen.

Mit diesen vielfältigen Fragen dient das Vorhaben, das Werk von Amedeo Modigliani heute kongenial auszustellen, nicht der Beweihräucherung einer längst abgesicherten Position. Eine Modigliani-Ausstellung erweist sich damit als ein spannendes Experimentierfeld für die Kunstgeschichte, in dem diese Werke der beiden ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts gegen die Kunst der letzten 90 Jahre treten. Hier können zugleich Fragen wie Original und Originalität, Intensität und Reduktion überprüft werden. Ebenso eröffnet sich ein breites Spektrum persönlicher Interpretation über die Haupt- und Nebenwege der Moderne.

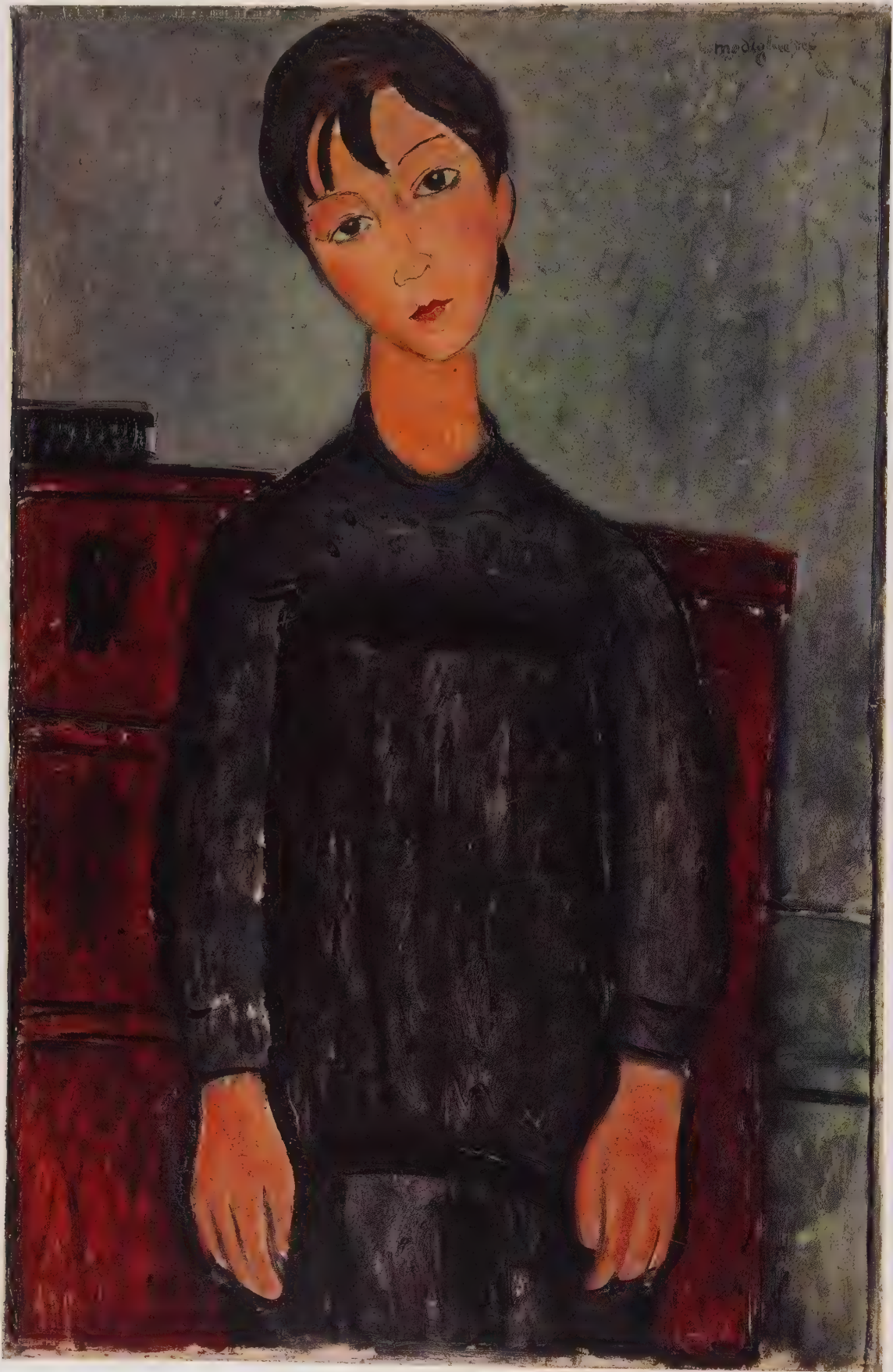
Dieses Buch stellt deshalb unterschiedliche Zugänge zum Werk Modiglianis erstmals in dieser Form zusammen. Neben den sehr persönlichen literarischen Beobachtungen und Würdigungen von John Berger (1981), J. M. G. Le Clézio (1981, Nobelpreisträger 2008) und John Updike (1982) erzählt Christian Parissot, Präsident des Beirats des Modigliani Institut Archives Légales, Paris–Rom, vom Leben Modiglianis. Christoph Vitali, der Kurator der Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, berichtet sowohl im Vorwort als auch im Gespräch mit dem Verfasser und der Kuratorin Susanne Kleine von seiner Begegnung mit dem Werk Modiglianis und seinen Beweggründen, dieses Werk gerade heute auszustellen. Der Essay des Autors und Rundfunkredakteurs Stefan Koldehoff schließlich widmet sich der Frage von Mythos und Fälschung am Beispiel der Werke Modiglianis und anderer Protagonisten der klassischen Moderne.

8 Für den Hinweis danke ich Siegfried Gohr.





86 Junge Frau, um 1917



109 Mädchen in schwarzer Schürze, 1918



# »Die Welt mit Malerei begreifen«

## Zur aktuellen Bedeutung des Werks von Amedeo Modigliani

Ein Gespräch zwischen Robert Fleck (RF),  
Christoph Vitali (CV) und Susanne Kleine (SK)

**RF** Amedeo Modigliani in der Bundeskunsthalle eine große Ausstellung zu widmen, ist Ihnen ein persönliches Anliegen. Gab es dazu einen Auslöser?

**CV** Ich liebe Amedeo Modigliani seit vielen Jahren. Anfang letzten Jahres wurden seine Arbeiten in Madrid im Vergleich zu denen anderer Künstler gezeigt – Paul Cézanne, Pablo Picasso und Constantin Brancusi sowie seiner Künstlerkollegen vom Montparnasse, darunter Marc Chagall, Chaïm Soutine, Moïse Kisling, Ossip Zadkine, Tsuguharu Foujita und Jules Pascin. Das hat mich angeregt, endlich eine eigene Ausstellung – nur mit seinem Werk – zu konzipieren. Es gab bisher nur wenige monografisch angelegte Ausstellungen in Deutschland. Die letzte große Schau fand 1991 in Düsseldorf statt.

**RF** Modigliani ist beim Publikum sehr präsent, wird in Fachkreisen aber anders eingeschätzt als etwa Paul Cézanne und Henri Matisse, deren Werke folgenreich für die Kunstentwicklung waren. Hat er Ihrer Ansicht nach kunsthistorisch einen zentralen Beitrag geleistet?

**CV** Es ist eine Tatsache, dass er von vielen Kunsthistorikern nicht genügend beachtet wird. Er führte ein Leben »à part«, jenseits der großen Stränge, hat nie kubistisch gearbeitet, nie futuristisch gemalt. Er hielt sich völlig heraus – das macht ihn für mich besonders spannend. Seine Haltung ähnelt derjenigen des Zöllners Rousseau, der von anderen Künstlern sehr geschätzt wurde, aber auch völlig abseits aller Strömungen gearbeitet hat.

»Cézannes Figuren, ebenso wie die schönsten Statuen der Antike, schauen nicht. Meine dagegen tun es. Sie sehen, auch wenn ich ihre Pupillen nicht gezeichnet habe; doch wie die Gestalten Cézannes wollen sie nichts ausdrücken als stumme Lebensbejahung.«

Amedeo Modigliani

**SK** Ist es auch der Mythos um Modigliani, der zu einer Ausstellung anregt? Er findet das große Interesse einer breiten Öffentlichkeit, und die Ausstellung wird mit Spannung erwartet.

**CV** Da bin ich anderer Meinung als Werner Schmalenbach, der das Leben und den Mythos Modiglianis als nebensächlich beurteilt. Sein Leben ist aber ein unglaublich spannendes Thema. Wir sprechen über knappe zehn intensive Arbeitsjahre, in denen sich die Dinge überstürzten. Es besteht ein interessanter Kontrast zwischen seinem Werk, das fast nur der Schönheit der Frau gewidmet ist – und zwar geradezu monomanisch –, und seinem exzessiven Leben.

**RF** Modigliani war ein Künstler, der seine Energie gewissermaßen intensiv verbrannte und sehr jung gestorben ist. Mich erinnert das in der Intensität und in der Stellung innerhalb der Kunstszene an Yves Klein, der auch jung gestorben ist, mit 34 Jahren.

**SK** Was mich in der Vorbereitung der Ausstellung so erstaunt hat, ist die Tatsache, dass Modigliani sich nie in das politische Geschehen eingemischt hat, nie wirklich eine Position eingenommen, was andere Künstler zu der Zeit durchaus gemacht haben. Modigliani hat sich den »Luxus« eines Lebens erlaubt, in dem seine Kunst im Zentrum stand.

**RF** Modigliani gehörte keiner Künstlergruppe an und betrieb weder »Ausstellungspolitik« noch bezog er Stellung zur Politik. Das haben andere Protagonisten der Moderne viele stärker verfolgt.

**CV** Viele sind 1914 mit Gesängen auf den Lippen in den Krieg gezogen. Andere, darunter Modigliani, haben sich herausgehalten.

**RF** Wie schätzen Sie seinen künstlerischen Einfluss ein, auf andere Künstler und auf die Entwicklung der Formensprache?



**CV** Es ist fraglos das Porträt, dem er sich in einer Weise, mit einer Intensität und in einer Ausschließlichkeit gewidmet hat, die einzigartig dasteht. Es gibt nur vier Landschaftsbilder von ihm. Er hat die Darstellung des Menschen bis ins Äußerste verfolgt, bis zu den herrlichen Akten von 1917 und 1918. Das Entscheidende ist, dass er das Porträt zu seiner Lebensaufgabe stilisiert hat.

**SK** Mich fasziniert, dass ein auf der einen Seite so isolierter und auf der anderen Seite so »lebenstrunkener« Künstler sich ausschließlich dem Porträt gewidmet hat. Man könnte aufgeregtere Bilder erwarten. Modigliani hadert mit der Gesellschaft, die er dennoch braucht, um zu leben, um sich zu reiben. Mit dem Porträt schafft er eine Intensität, eine formale Ruhe, die ihn das Leben aushalten lässt.

**CV** Die Frage ist, was wäre passiert, wenn er 50 oder 60 Jahre alt geworden wäre. Er hat eine Phase mit Skulpturen rasch durchlaufen, es sind ja nur etwa 25 Skulpturen entstanden. Dann hat er sich völlig der Malerei hingegen. Hätte er später wohl noch etwas anderes begonnen? Vielleicht ist er so früh gestorben, weil er künstlerisch am Ende war?

**RF** Es ist bloß eine Annahme, aber man kann sagen, jeder Künstler spürt, er hat eine bestimmte Zeit zur Verfügung, seine Zeit. Diejenigen, die mit Yves Klein gearbeitet haben, bestätigten seine Intensität. Sie hatten den Eindruck, er habe sich im Bewusstsein der Endlichkeit seiner Zeit so ausgebrannt. Die Nouveaux Réalistes, die ich kenne, sagten, nicht ob seiner Ideen wollten wir unbedingt mit ihm arbeiten, sondern weil er diese enorme Energie hatte. Auch heute gibt es einige Künstler, die eine solche Energie einsetzen.

**CV** Yves Klein ist ein gutes Beispiel. Es handelt sich um eine ähnlich monomanische Arbeit in einem Stil oder in einer Richtung, und sie stand ebenso im Gegensatz zu dem, was die anderen Künstler zu der Zeit machten.

**RF** Mit Blick auf die Formensprache Modiglianis ist seine Verbindung zu Constantin Brancusi sehr interessant. Diese Nähe ist ausnehmend deutlich.



23 Kopf, 1911-1913



**CV** Ja, gerade bei den Karyatiden. Ich behaupte etwas überspitzt: Modigliani hat die Karyatide erfunden und Brancusi hat sie formal übernommen. Ich möchte nichts gegen Brancusi sagen, den ich hoch verehere, aber es ist wirklich so: Modigliani hatte etwas von einem rastlosen Finder, und Brancusi hat ein und dieselbe Idee ein Leben lang weiterverfolgt.

**RF** Modigliani unternahm eine Tour de force: etwas ständig in das Porträt zurückzuzwingen, was die anderen Künstler in die Abstraktion und in die Auflösung der Gegenständlichkeit trieb. Bei Brancusi, der oft vergleichbare Mittel einsetzte, wurde die Skulptur abstrakt. Oder denken wir an Pablo Picassos *Demoiselles d'Avignon* mit der kubistischen Auflösung des Gesichts. Modigliani benutzte ähnliche Formen wie Picasso in diesem Schlüsselbild, aber er behält die Darstellung des Gesichts bei, von der Picasso sich zunehmend löst. Das zusammenzubringen, gegen den Strom zu schwimmen, das ist der eigentliche Kraftakt.

**CV** Spannend ist, dass Künstler ihn außerordentlich hoch geschätzt haben. Von Giorgio de Chirico bis zu Pablo Picasso, der ihn verehrt hat, mit dem er oft in den Cafés von Paris zusammen war – damals wirklich die Kunsthauptstadt der Welt.

**RF** In früheren Katalogen des New Yorker Museum of Modern Art wird Modigliani gleichwertig mit den Pionieren der modernen Kunst vorgestellt. Noch in den 1960er Jahren, als Alfred Barr, der Gründungsdirektor des MoMA, den Sammlungskatalog der Gemälde und Skulpturen neu herausgab, folgt Modigliani gleichwertig auf Picasso. Auf der Biennale von Venedig fanden 1922 und 1930 große posthume Ausstellungen von Modiglianis Werk statt. Viele Künstler konnten das damals direkt erleben.

**SK** Das Interesse ist aber wieder verloren gegangen, und dies ist vielleicht auch der Nachteil des kleineren Œuvres, das thematisch nicht mehr so ergiebig und im Gespräch ist wie bei anderen Künstlern der Moderne.



39 Frontaler langer Kopf, um 1914–15

»Modiglianis Interesse verlagerte sich auf die von den alten Griechen geschaffenen Formen und auf die Khmer-Skulptur, die in Maler- und Bildhauerkreisen langsam bekannt wurde. Er übernahm manches, aber seine Bewunderung galt stets der verfeinerten Kunst des Fernen Ostens und den vereinfachten Proportionen der »Negerskulptur.«

Adolphe Basler

**CV** Aber es ist ein großes Œuvre mit über 400 Bildern! Das bedeutet pro Jahr etwa 40 Werke. Das ist unglaublich.

**SK** Dennoch ist sein thematischer Fokus innerhalb dieser kurzen Schaffensperiode im Vergleich zu anderen Künstlern eingeschränkt, die ein vielfältigeres Œuvre schlicht durch ein längeres Leben schaffen konnten.

**CV** Deshalb bleibt die Frage offen: Was wäre passiert, wenn er älter geworden wäre?

**SK** Interessant ist auch das Phänomen der nicht gefüllten Augen bei Modigliani. Im Bereich der Skulptur kennen wir das aus anderen Kulturen, aus der ägyptischen Kunst oder bei afrikanischen Masken: Dort werden die Augen mit kostbaren Inlays gefüllt, und wenn diese fehlen, ist die Skulptur nicht vollständig, nicht ideal. Was bedeutet das nun bei Modigliani? Das Stehenlassen der ungefüllten Augen? Soll sein Porträt nicht vollendet sein, nicht ideal? Kann oder will er die Seele nicht fassen, wie oft interpretiert wird?

**CV** Es handelt sich vielmehr um eine Verklärung der dargestellten Person. Möglicherweise hat er die Augen gar nicht als Teil eines Gesichts empfunden. Er war ein großer Verehrer der Frauen. Das war seine Weise, sie noch höher zu stilisieren, sie zu abstrahieren, sie zu idealen Schönheiten zu machen.

**RF** Die Augen waren für ihn wohl nicht »malbar«. Wenn man die überlangen Hälse und die ständige Wiederholung des Gesichtes sieht, ist auch ein Vergleich mit dem späten Giacometti möglich.

**CV** ... von dem es übrigens ein lobendes, außerordentlich anerkennendes Wort über Modigliani gibt.

**RF** Beide verbindet ein ähnlicher künstlerischer Ansatz: Sie behandeln letztlich nur ein Thema. Das ist ungemein interessant, dass ein einziges, immer wieder behandeltes Thema fast noch intensiver wirkt.

»Er ... ist der letzte große prometheische Held gewesen. Er muss eine bewundernswerte Intelligenz und Freisinnigkeit gehabt haben. Auf seinen Blättern ... schuf er ein disegno, eine Zeichnung, und das ist es, was ich seit langem versuche: zeichnen, viel zeichnen, das ist das Geheimnis.«

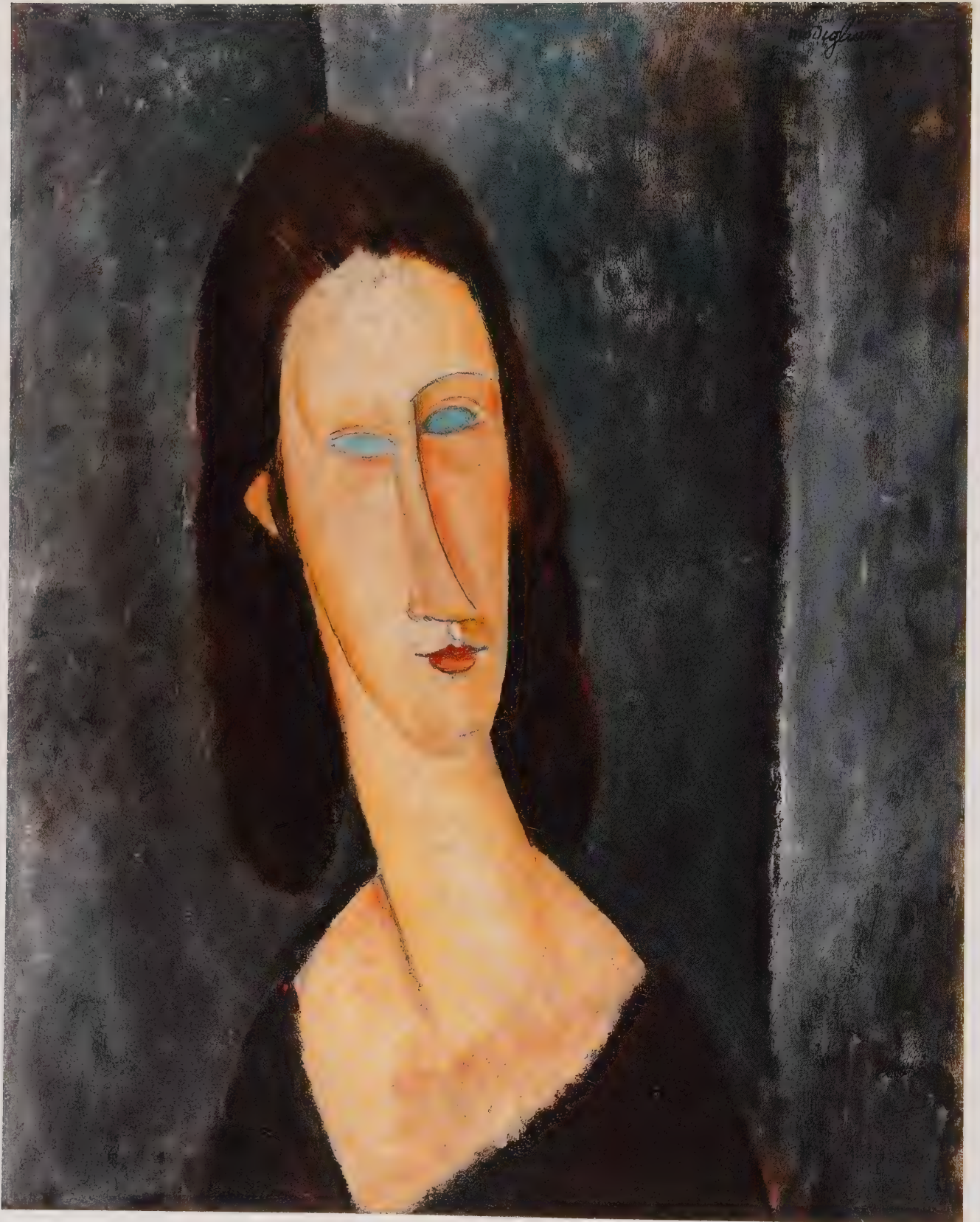
Alberto Giacometti, Februar 1964





103 Jeanne Hébuterne, sitzend, 1918





81 | Buste d'Augen (Madame Jeanne Hébuterne), 1917



**CV** Picasso ist das Gegenbeispiel. Das universellste Genie der Moderne. Modigliani ist dagegen einseitiger, aber auf seine Weise ebenso tief und »vollständig«.

**RF** Picasso ist jemand, der aus jeder Schwierigkeit herausfindet. Auf Lösungsmöglichkeiten hat sich Modigliani nie eingelassen. Ich hatte den Eindruck, es ist eine sehr aufrichtige Malerei.

**SK** Aufrichtig, bemüht und sehr ernsthaft. Höchste Konzentration und höchste Aufmerksamkeit sind sein Merkmal. Ihm fehlt eine gewisse Leichtigkeit oder etwas Spielerisches, was Picassos Werk in manchen Phasen ausmacht.

**RF** Bei Künstlern, die eigentlich immer das gleiche darstellen, kann man behaupten, sie malten in Wirklichkeit verdeckte Selbstporträts. Trifft das auf Modigliani zu?

**CV** Ich glaube nicht. Ich glaube, es ist das Gegenteil. Es ist seine Projektion, und die Frau ist für ihn eine Projektion. Er muss ein gutaussehender Mann gewesen sein, das schreiben alle. Aber trotzdem hat es mit ihm selber nichts zu tun.

**RF** Er vermittelt das Frauenbild der Jahrhundertwende, mit dem Gegensatz zwischen der bedrohlichen Frau und der angehimmelten Frau, der Strafenden und der Erlöserin. Modigliani ist darin vielleicht der letzte, der noch das Frauenbild von Klimt teilt. Er lebt diese Gegensätze aus. Dieses widersprüchliche Frauenbild prägte auch die Literatur im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Vielleicht ist auch das das Faszinierende bei diesen Porträts, weil sie diese Ambivalenz tragen.

**SK** Ich empfinde diese Ambivalenz bei ihm nicht, im Gegenteil: Seine dargestellten Frauen haben eine »heilsbringende«, erlösende Ausstrahlung, sie lassen seine tiefe Verehrung erkennen. Seine Akte sind in meinen Augen nicht lasziv, sondern huldvoll, ehrenhaft und ohne Bedrohung.



Jeanne Hébuterne, um 1919

»Die Gesichter Cézannes haben, wie die schönen Statuen der Antike, keinen Blick. Die meinen dagegen blicken. Sie blicken selbst dann, wenn ich meinte, keine Pupillen malen zu sollen; aber wie die Gesichter Cézannes, drücken sie nichts als eine stumme Übereinstimmung mit dem Leben aus.«

Amedeo Modigliani

**CV** Es gibt eine Beschreibung der ersten Ausstellung bei Berthe Weill in Paris, wo ein Polizist intervenierte, der die Akte grauenhaft obszön fand. Das kann man sich heute gar nicht mehr vorstellen. Es ist eine so abstrahierende, fast verherrlichende Darstellung der Frau. Das hat mit Laszivität nicht mehr viel zu tun.

**SK** In den Augen des Polizisten hatte es mit Entblößung, Nacktheit zu tun im Unterschied zu geduldeter akademischer Aktmalerei.

**RF** Sie haben recht, die Bedrohlichkeit der Frau ist bei ihm nicht mehr so präsent. Andererseits musste sich seine Generation anderen Erfahrungen stellen. In dieser Hinsicht ist seine »Entwurzelung« beispielhaft. Diese künstlerische Generation lebte viel extremer als die Bohème des 19. Jahrhunderts, die noch eingebundener war. Brancusi ist zu Fuß nach Paris gelaufen. Modigliani kam zwar mit Geld von seinen Eltern nach Paris, aber letztlich ohne Beziehungen, ohne soziales Umfeld.

**CV** Es ist nicht bekannt, wie seine finanzielle Situation in Paris im Detail aussah. Wahrscheinlich war die Familie nicht mehr wohlhabend genug, um ihm diesen Aufenthalt zu bezahlen.

**RF** André Salmon erwähnt, dass auf einmal die Zahlungen aufhörten und Modigliani deshalb nicht enden wollende finanzielle Schwierigkeiten hatte.

**CV** Sein Kunsthändler hat ihn praktisch ernährt, hat ihm eine Wohnung gegeben.

**RF** Die meisten modernen Künstler waren vom Ausstellungsbetrieb ausgeschlossen. Sie konnten ihre Werke bloß in Galerieausstellungen zeigen, die lediglich Eingeweihte sahen. Ganz andere Künstler waren die Stars. Und dadurch ergab sich auch diese Armut unter Künstlern. Max Jacob, der sich mit Modigliani gut verstanden, musste wiederholt für Fernand Léger und einen Künstlerfreund, die in Montparnasse wohnten, nach Montmartre gehen. Dann gaben

»Modiglianis unerträglicher Stolz, seine finstere Undankbarkeit, sein Hochmut, all das war nichts anderes als der Ausdruck des Verlangens nach kristalliner Reinheit, einer unbedingten Aufrichtigkeit sich selbst gegenüber, im Leben wie in der Kunst, und es schloss Vertraulichkeit nicht aus. Er war schneidend, aber auch zerbrechlich wie Glas, sozusagen. Und das war sehr charakteristisch für diese Zeit, die von nichts anderem sprach als von der Reinheit in der Kunst und nichts anderes im Sinn hatte.«

Max Jacob





110 Maria, 1918



105 Junge in gestreiftem Pullover, 1918



sie ihm das einzige Paar Schuhe, das sie zu dritt hatten. Die anderen mussten derweil zu Hause bleiben.

**CV** Die einzige Ausnahme ist auch hier wieder Picasso.

**SK** Wie stark ist eigentlich der Bezug von Modigliani zur Literatur und spiegelt sie sich in seinen Bildern wider? Lesen war ein sehr wichtiger Impuls für ihn, ein Weg, sich in den Wirren des Lebens zurechtzufinden. Baudelaire, Nietzsche, Dante, Rimbaud, die »Gesänge des Maldoror« von Lautréamont – alles hat er »verschlungen«.

**RF** Es ist sehr interessant, dass man dieses Interesse für Literatur in seiner Malerei nicht wahrnimmt, weil er auf ein Thema, das Porträt, fokussiert. Der Vergleich mit dem Zöllner Rousseau ist gleichfalls produktiv, doch ist Modiglianis Kunst keine naive Malerei, sondern eine Obsession. Er ist ein obsessiver Künstler.

**SK** ... der sich dennoch zurückzieht in die völlige Ruhe des Porträts, um die Obsession des Lebens mit der Passion der formal sehr klaren Malerei auszugleichen.

**RF** Die deutschsprachigen Künstler dieser Generation haben Nietzsche nicht nur gelesen, sondern mit jeder Faser gelebt.

**CV** Modigliani hat »Also sprach Zarathustra« mit nach Paris gebracht.

**RF** Das spricht für sein Lebensgefühl. Wie würden Sie Modigliani in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts insgesamt einordnen?

**CV** Er ist einer der großen Einzelgänger, einer der großen Querschwimmer, aber ein vorzüglicher Querschwimmer! Es war sein großes Talent, dass er eben nicht versucht hat, sich den anderen Richtungen anzuschließen, die in der Kunst in Paris umgingen.

»Modigliani war auf eine natürliche Weise kultiviert. Nie sah man ihn ohne ein Buch in der Tasche. Er las viel und beteiligte sich gern an Diskussionen über Literatur, Kunst oder Philosophie. Er musste nicht auf die Surrealisten warten, um den Comte de Lautréamont kennenzulernen.«

Adolphe Basler

**RF** Erst ab den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts ist die figurative Malerei wieder zu Ehren gekommen. Übt Modiglianis Malerei in diesem Rahmen einen Einfluss aus?

**CV** Das sehe ich nicht. Einzig vielleicht bei Francis Bacon, der sich aber mehr an der italienischen Renaissance orientierte.

**SK** Kunsthistorisch gesehen ist er eher rückschrittig beziehungsweise greift er nicht die formale Lebendigkeit der Zeit auf. Malerisch orientiert er sich am klassischen Motiv, dem Akt mit kunsthistorischen Bezügen und Reflexionen.

**CV** Aber ich denke, dass sein Werk die Menschen interessiert, dass es ein Rückbesinnen der Menschen gibt, das mit diesem Werk zu tun hat. Dessen bin ich mir sicher.

**RF** Es ist wohl so, dass Künstler kaum direkt an Modiglianis Werk anknüpfen können. Aber er ist jemand, an dem sich junge Künstler ethisch orientieren und an dem sie beobachten können, was ein Künstlerleben ausmacht – dass man sich der Kunst ganz hingeben muss. Zugleich hat er Ikonen des Jahrhunderts geschaffen. Die Hinwendung zum Porträt, die wir angesprochen haben, hat wohl sonst niemand so intensiv betrieben. Vielleicht Henri Matisse in Teilen seines Werks, dann aber wieder ohne die existenzielle Dimension.

**CV** Matisse ist viel alltäglicher, viel handwerklicher. Es gibt schon wunderbare Dinge von ihm, aber in den 20er Jahren wurde er gefälliger.

**RF** Das ist Modigliani erspart geblieben.

**SK** Modigliani setzte so seine Sehnsucht nach der absoluten Schönheit, dem idealen Bild um, das ist vielleicht auch das, was seine Faszination bis heute ausmacht.

**CV** ... was die Menschen immer noch unglaublich anzieht, anrührt geradezu.





88 Der Lehrling, 1917



116 Das Blumenmädchen. 919



**RF** André Salmon schrieb, für seinesgleichen sei Modigliani als »Zerstörer von Konventionen« erschienen.

**CV** Erst in der Vorbereitung der Ausstellung fiel mir auf, dass Picasso nur drei Jahre älter war als Modigliani. Das war mir nicht präsent. Picasso erschien damals bereits als anerkannter, fertiger, ja akzeptierter Künstler. Er war für Modigliani eine Figur, an der er sich gerieben hat. Es ist wirklich erstaunlich, dass er derselben Generation angehört.

**RF** Picasso war der andere Typus. Er war immer sehr geschickt darin, stets verlässliche Galeristen, Förderer und Kunstkritiker zu haben. Wenn wir zur Notwendigkeit dieser Ausstellung in der Bundeskunsthalle zurückkehren: Wir befinden uns in einem neuen Jahrhundert und die Malerei war in den letzten Jahren sehr vielfältig und präsent. Ist es für Sie auch deshalb wichtig, eine Modigliani-Ausstellung auszurichten?

**CV** Ich glaube schon. Ich würde gerne heutige Kunststudenten fragen, wie weit sie sich in der Tradition eines Amedeo Modigliani noch sehen können. Vermutlich mehr, als man denkt. Ich glaube, Sie haben Recht, dass wir in einer Zeit leben, in der vieles wieder möglich geworden ist, was ich positiv finde, weil wir endlich wegkommen von diesem dominierenden Stil. Bis nach dem Zweiten Weltkrieg, bis zu Pop Art, Op Art undsoweiter gab es einen dominanten Stil, das ist jetzt wirklich vorbei.

**RF** Von den 50er bis zu den 80er Jahren sah man die Moderne als einen logischen Entwicklungsstrang, in den sich Modigliani nicht so richtig einfügte. Er galt als inkonsequent gegenüber dem Kubismus. Das hat sich heute schon etwas gemildert, da man die Moderne komplexer sieht und auch Einzelgänger wie Modigliani wieder akzeptiert. Vielleicht fasziniert Modiglianis Werk auch deshalb, weil es die Überzeugung verspüren lässt, dass man die Welt mit Malerei begreifen kann. Darin bestand sein Glaube an die Malerei.

**CV** Sein Glaube an die Kunst.

»Nie zuvor hatte ich einen Maler mit solchem Feuer von der Schönheit sprechen hören. Er zeigte mir Fotografien früher florentinischer Meister, deren Namen ich noch nicht kannte.«

Ludwig Meidner



122 Mutterschaft, 1919





118 Junger Mann mit Mütze, 1919





# Modiglianis Alphabet der Liebe

John Berger

Die Fotografien zeigen einen Mann, der zu seiner eigenen lakonischen Beschreibung passt: geboren in Livorno, Jude, Maler. Traurig, vital, wütend und zärtlich – ein Mann, der seine Erscheinung nie ganz ausfüllt, ein Mann, der hinter die Erscheinungen zu dringen sucht. Ein Mann, der Augen malte, die nicht sehen – die oft geschlossen sind, und auch wenn sie offen sind, keine Iris oder Pupillen haben, und dennoch Augen, die in ihrer Abwesenheit sprechen. Ein Mann, dessen Vertrautheit immer eine große Distanz zu überwinden hatte. Ein Mann wie Musik vielleicht, gegenwärtig und doch losgelöst vom Sichtbaren. Und dennoch ein Maler.

Zusammen mit van Gogh ist Modigliani wohl der am meisten angeschautete. Wie viele Postkarten von Modigliani hängen an wie vielen Wänden? Er wirkt besonders stark – aber nicht ausschließlich – auf junge Leute. Und das schon durch mehrere Generationen.

Diese Popularität ist von Museen und Kunstverständigen nicht besonders ermutigt worden: In der Welt der Kunst wurde Amedeo Modigliani, der vor sechzig Jahren starb, anerkannt, aber wenig beachtet. Vielleicht ist er sogar der einzige Maler des 20. Jahrhunderts, der, in diesem Sinne, eine unabhängige Anerkennung gefunden hat. Ohne kulturelle »Multiplikatoren«. Jenseits der Wirkung der Kunstkritiker. Warum wohl?

Seine Bilder verlangen als solche wenig Erläuterung. Ja, sie erlegen ein gewisses Schweigen auf, ein Zuhören. Das analytische Geschwätz wirkt hier noch anmaßender als gewöhnlich. Aber die Antwort auf die Frage muss in den Bildern selbst gefunden werden. Eine Soziologie des populären Geschmacks wird nicht viel weiterhelfen. Auch der »Modigliani-Legende« lässt sich kein großes

»Er war so schön, mein Gott, so schön.«

Aicha, eines seiner Modelle

Modigliani, 1913

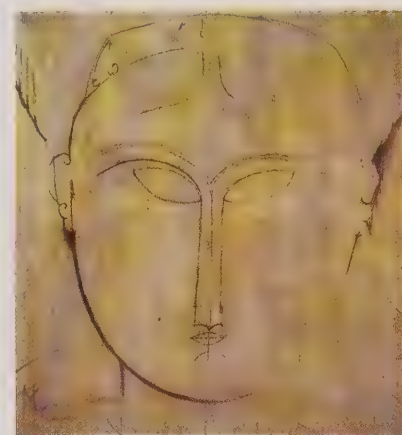
Gewicht beimessen. Seine Lebensgeschichte, die sich so gut für den Film und eine sensationelle Biografie eignet, seine Apotheose als »peintre maudit« vom Montparnasse in dessen Glanzzeit, die vielen Frauen in seinem Leben, die Armut, seine Süchte, sein früher Tod, der den Selbstmord von Jeanne Hébuterne, seiner letzten Gefährtin, nach sich zog, die nun an seiner Seite auf dem Friedhof Père Lachaise begraben liegt: All das ist inzwischen wohlbekannt, aber es hat wenig damit zu tun, warum seine Bilder so viele Menschen ansprechen. Und in dieser Hinsicht unterscheidet sich der Fall Modigliani sehr stark von dem van Goghs. Die Lebenslegende van Goghs dringt in die Bilder ein, der künstlerische und der persönliche Aufruhr vermischen sich, während Modiglianis Bilder, auch wenn man sie augenblicklich als die seinen erkennt, in einer sehr tiefen Schicht anonym bleiben. Vor ihnen sind wir nicht mit der Spur oder dem Ringen eines Malers konfrontiert, sondern mit einer vollendeten Vorstellung. Und gerade ihre Vollendung zwingt zu einer Art Zuhören, währenddessen der Maler sich davonstiehlt und nach und nach – über die Vorstellung – der Gegenstand näherkommt.

Es gibt in der Geschichte der Kunst Porträts, welche die porträtierten Männer und Frauen *ankündigen* – Holbein, Velazquez, Manet –, und es gibt andere, die sie *zurückrufen* – unter anderen Fra Angelico, Goya, Modigliani. Die besondere Wirkung Modiglianis hängt sicherlich mit seiner Malweise zusammen. Nicht mit der Maltechnik als solcher, sondern mit seiner Methode, durch seine Art, zu sehen, das Sichtbare zu verwandeln. Alle Malerei verwandelt – sogar der Hyper-Realismus. Nur wenn wir die Malweise eines Bildes in Betracht ziehen, die Art, wie diese Verwandlung sich vollzieht, können wir der Richtung seiner Vorstellung, der Richtung, in der die Vorstellung sich auf uns zu und über uns hinausbewegt, trauen. Jedes Bild kommt von weither (viele erreichen uns nie), dennoch nehmen wir ein Bild nur dann ganz und gar auf, wenn wir in die Richtung blicken, aus der es kommt. Darum ist es etwas anderes, wenn wir ein Bild anschauen, als wenn wir irgendeinen anderen Gegenstand anschauen.

Eine einzige Kurve – nicht eine gerade Linie –, die auf eine flache Oberfläche gezeichnet ist, spielt bereits mit der besonderen Kraft der bildhaften Darstellung. Die Kurve bleibt auf der Oberfläche haften – wie etwa der geschriebene



40 Frontaler runder Kopf, um 1914–15

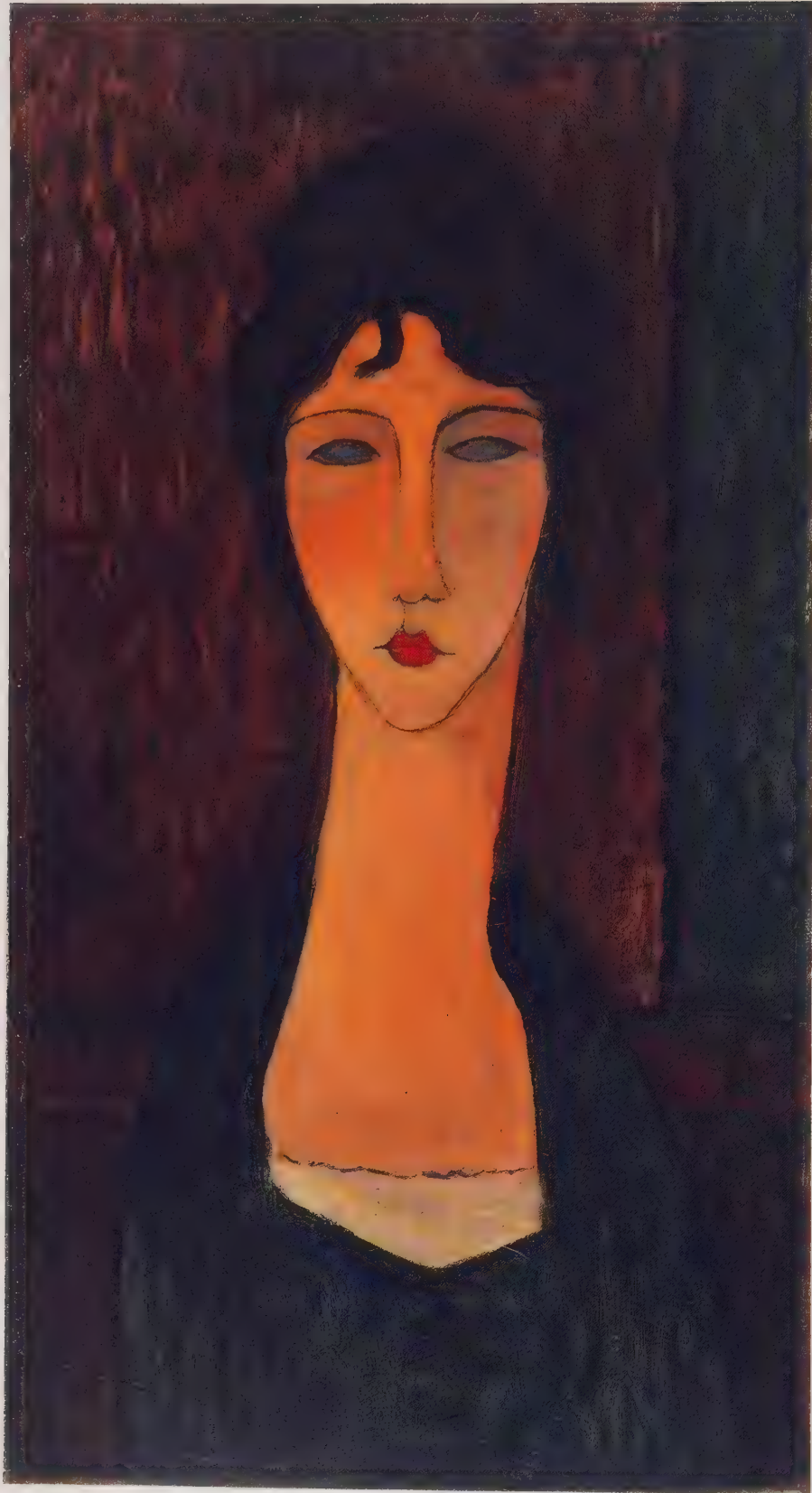


11 Kopf einer Karyatide, 1910





43 Antonia, 1915



104 Junge Frau mit braunem Haar (Elvira), 1918





16 Kopf - Studie für eine Skulptur, 1910-11

Buchstabe C –, zugleich aber kann sie sich von ihr abheben und durch einen Körper ausgefüllt werden – es kann ein Kiesel, eine Orange, eine Schulter sein.

Modigliani begann jedes Bild mit Kurven: der Kurve einer Augenbraue, der Schultern, eines Kopfes, eines Knies, der Knöchel. Und nach stundenlanger Arbeit, Korrektur, Vervollkommnung und Suche hoffte er, die doppelte Funktion der Kurve wiederzufinden und zu bewahren. Er hoffte, Kurven zu finden, die zugleich Buchstabe und Fleisch sein konnten, die so etwas wie den Namen einer Person ausmachen würden für die, welche die Person kannten. Der Name, der beides ist – Wort und physische Gegenwart. ANTONIA.

Zur Zeit des Kubismus und seiner Collagen war es nicht ungewöhnlich, dass die Maler geschriebene Wörter oder sogar einzelne Buchstaben in ihre Bilder einfügten. Und wenn Modigliani das gleiche tut, sollte man dem nicht zuviel Bedeutung beimessen. Und dennoch, wenn er es tat, bezeichneten die Buchstaben immer den Namen des Porträtierten: Sie taten auf ihre Weise, was das Bild auf seine Weise tat – beide riefen die Person ins Gedächtnis.

Von tieferer Bedeutung ist jedoch, dass auch da, wo es keine Wörter gibt, die Kurven, mit denen Modigliani seine Bilder begann, immer noch beides sind: zweidimensional wie ein Druck und dreidimensional wie der Umriss einer Wange oder einer Brust. Eben dies gibt jeder von Modiglianis gemalten Figuren etwas von einer Silhouette, obgleich diese Figuren in Wahrheit glühen und – in anderer Hinsicht – das Gegenteil von Silhouetten sind. Aber eine Silhouette ist beides: körperhafte Substanz und zweidimensionales Zeichen. Eine Silhouette ist beides: Schreiben und Leben.

Fassen wir jetzt den langen, oft leidenschaftlichen Prozess ins Auge, durch den er von den anfänglichen Kurven zum vollendeten, schwingenden, statischen Bild gelangte. Was suchte er intuitiv in diesem Prozess? Er suchte einen erfundenen Buchstaben, ein Monogramm, eine Form, die der vergänglichen lebendigen Gestalt, die er anschaute, *Dauer verleihen würde*.

Das Gelingen einer solchen Form war das Ergebnis zahlreicher Korrekturen und immer neuer Vereinfachungen. Anders als viele Künstler fing Modigliani immer mit einer Vereinfachung an, und im Prozess des Zeichnens komplizierte sie sich durch lebendige Form. In seinen Meisterwerken wie *Sitzender Akt mit einem Hemd in den Händen* (1917), *Elvira, sitzend und sich auf einen Tisch*

»Seine Kunst war Ausdruck seines persönlichen Empfindens. Er arbeitete wie besessen, entwarf Zeichnung auf Zeichnung, ohne innezuhalten, ohne irgendwelche Korrekturen vorzunehmen oder einmal nachzudenken. Er arbeitete offensichtlich aus einem ganz instinktiven Gefühl heraus, das äußerst fein und empfindsam war und vielleicht mit seiner italienischen Abstammung und seiner Vorliebe für die Bilder der frühen Renaissance-Maler zusammenhing.«

Jacques Lipchitz



lehnend (1918), *Auf einem Diwan sitzender Akt* (*Die schöne Römerin*) (1917) oder *Chaïm Soutine* (1916) [vgl. S. 79] bekommt die Dialektik von Vereinfachung und Komplexität etwas beinahe Hypnotisches: Was unsere Augen wahrnehmen, schwingt unaufhörlich wie ein Pendel zwischen diesen beiden Polen.

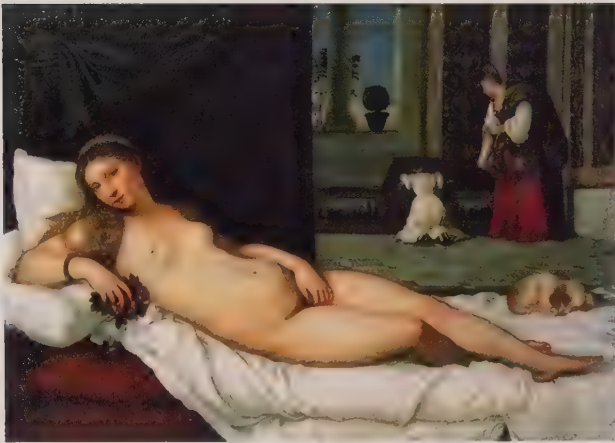
Und genau darin liegt Modiglianis bemerkenswerte, visuelle Originalität. Er entdeckte neue Vereinfachungen. Oder, um es vielleicht genauer auszudrücken: Er erlaubte dem Modell, ihm – in diesem Leben und in dieser Stellung – neue Vereinfachungen anzubieten. Wenn das geschah, dann wurde eine Form – jener Teil eines vereinfachten erfundenen Buchstabens, der einen Arm auf einen Stuhl oder einen auf der Hüfte ruhenden Ellbogen oder ein Paar übereinandergeschlagener Beine meinte –, diese Form, die zum ersten und einzigen Mal während des Zeichnens in solchen Sitzungen zutage trat, zum Schlüssel, der sich im Schlüsselloch dreht, und eine Tür öffnete sich weit und zeigte das Leben der dargestellten Glieder selbst.

Ein erfundener Buchstabe, ein Monogramm, ein Name, das Profil eines Schlüssels – alle diese Vergleiche betonen den geprägten emblematischen Charakter der Zeichnung in Modiglianis Bildern. Aber was ist mit der Farbe? Seine Farben sind ebenso unverwechselbar wie die Linien und Kurven, die er verwendet. Und ebenso verblüffend. Niemand hat – zumindest in den letzten zwei Jahrhunderten – Fleisch so leuchtend gemalt wie er. Wenn man ihn dann in der Vorstellung mit Tizian oder Rubens vergleicht, wird das Spezifische an seinem Umgang mit der Farbe noch deutlicher. Es ist die Ergänzung zu dem, was wir an seiner Art zu zeichnen bereits festgestellt haben.

Seine Farbe drückt auf sinnliche geheimnisvolle Weise (wie hat er nur dieses Glühen und Blühen erreicht?) das Gegenwärtige, das Berührbare, die räumliche Ausdehnung aus, und sie ist auch emblematisch. Die Leuchtkraft des Körpers wird zum emblematischen Feld der Intimität. Es ist zugleich der Körper und die Aura dieses Körpers, die ein anderer liebevoll wahrnimmt. Ich formuliere es so, weil der andere nicht notwendig oder ausschließlich ein Liebender im sexuellen Sinne sein muss. Die Körper, die Modigliani malte, sind transzender als die von Tizian oder Rubens. Sie haben vielleicht eine gewisse Affinität zu den Figuren Botticellis, aber Botticellis Kunst war gesellschaftlich,



42 Weiblicher Kopf im Profil nach links auf einem Sockel, um 1914–15



sein Symbolismus und seine Mythen gehörten der Öffentlichkeit, während die Modiglianis einsam und privat sind.

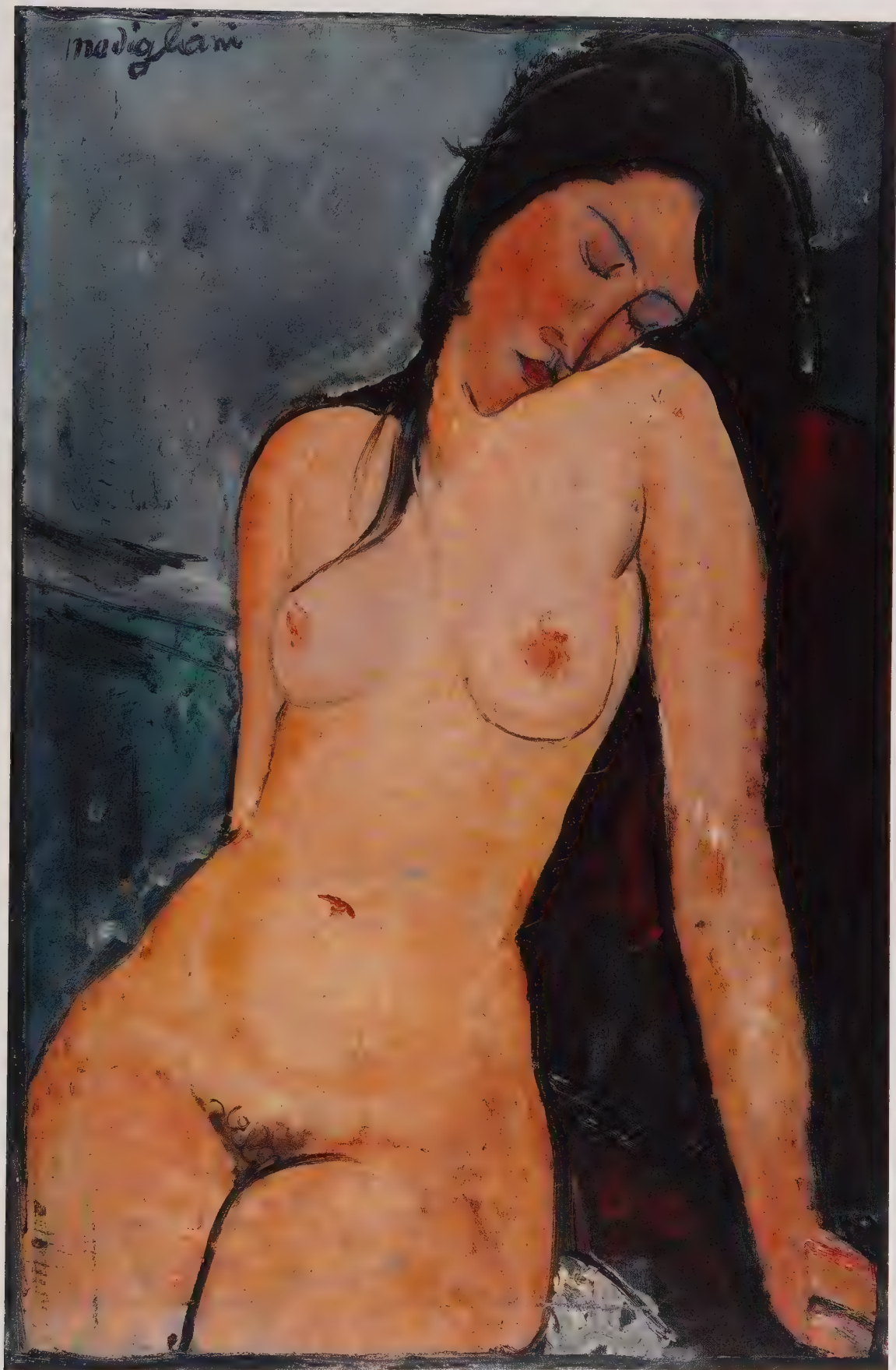
Wenn Kritiker die Einflüsse in Modiglianis Kunst erörtern (er war dreißig, als er seine volle Unabhängigkeit erreichte, und hatte noch sieben Jahre zu leben), sprechen sie von den italienischen Primitiven, von byzantinischer Kunst, von Ingres, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Brancusi, von der afrikanischen Skulptur. Diese hatte einen unmittelbaren Einfluss auf seine Holzplastik, die meiner Meinung nach unerheblich ist, verglichen mit seiner Malerei. Seine Plastik bleibt ein Gehäuse: Der Geist des Gegenstandes wird niemals daraus befreit. Nichts von der visuellen Dialektik, die wir untersucht haben, lässt sich ohne weiteres auf die Skulpturen übertragen.

Aber mein Eindruck war schon immer, dass Modiglianis Kunst, wenn sie überhaupt eine Affinität zu einer anderen Kunst hat, den russischen Ikonen verwandt ist – obgleich es da vermutlich keinen unmittelbaren Einfluss gegeben hat. Eine tiefe Affinität ist keine Stilfrage. Es mag da gelegentlich eine oberflächliche Ähnlichkeit in den »Silhouetten« der Figuren geben, aber die Gestalten auf den Ikonen sind im allgemeinen fließender, weniger gespannt. Ihre Anmut war gegeben und musste nicht jedesmal neu errungen werden. Die Ähnlichkeit liegt in der Gegenwärtigkeit der Figuren. Sie sind anwesend. Sie

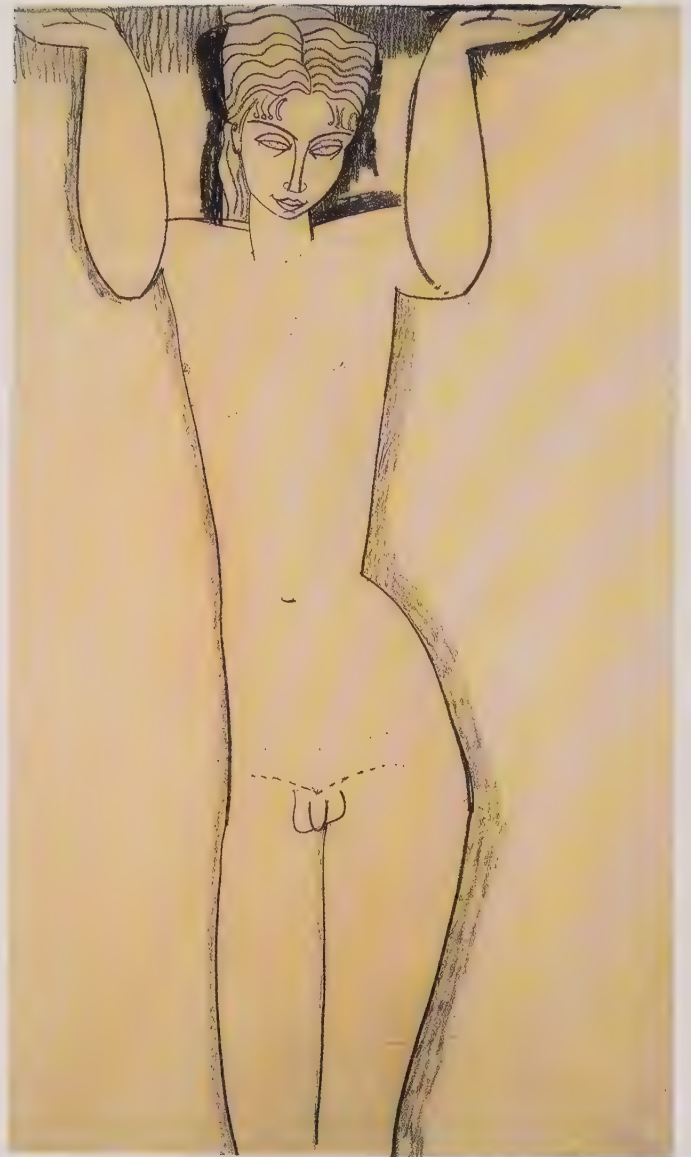
Giorgione  
*Schlafende Venus*, um 1510

Peter Paul Rubens  
*Venus, Amor, Bacchus und Ceres*,  
um 1613





74 Weiblicher Akt, um 1916



7 Nacktes junges Mädchen – Karyatide, 1908–1911

6 Nackter junger Mann – Atlas, 1908–1911





137 Rote Karyatide, 1914-15

sind *zurückgerufen* worden, und sie warten. Sie warten mit solcher Geduld, mit solcher Ruhe, dass man fast sagen könnte, sie warten mit Hingabe und voller Verzicht, und worauf sie verzichten, das ist die Zeit. Sie sind still wie eine Küste vor der endlosen Bewegung des Meeres. Sie sind da für den Augenblick, wenn alles gesagt und getan sein wird.

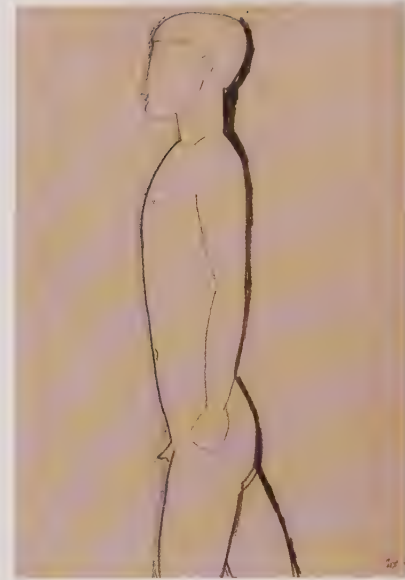
Und diese Distanz, die nicht eine Frage der Überlegenheit, sondern der Spannweite ist – in dem Sinne, wie ein Dach die Geschehnisse in einem Hause überspannt –, bedeutet, dass ihre Anwesenheit die Qualität der Abwesenheit enthält. Das alles ist nur der erste Schritt. Beim zweiten – sobald sie nämlich in das Bewusstsein des Betrachters eindringen, und darauf warten sie ja – werden sie gegenwärtiger als die unmittelbar Anwesenden.

Ganz offensichtlich reicht die Affinität nicht allzu weit. Auf der einen Seite sind es religiöse Bilder eines traditionellen Glaubens; auf der anderen Seite weltliche Bilder, die einem einsamen und stürmischen modernen Leben abgerungen sind. Modiglianis Bewunderung für die mystische Dichtung von Max Jacob allerdings, vieles von dem, was er las, und die Titel, die er seinen Bildern gab, lassen darauf schließen, dass er den Vergleich zumindest nicht überraschend gefunden hätte. Lassen Sie mich nun zusammenfassen, was wir bislang beobachtet haben, ehe wir eine Antwort auf die eingangs gestellte Frage zu geben versuchen.

Modigliani wollte, dass seine Bilder die dargestellten Gegenstände benannten. Er wollte, dass sie die Beständigkeit eines Zeichens hätten – wie ein Monogramm, eine Initiale –, und zugleich wollte er, dass sie die Wechselhaftigkeit, das Temperament, die Empfindsamkeit des Fleisches hätten. Er wollte, dass seine Bilder die Gegenwart des Dargestellten hervorriefen und verbreiteten, aber sie verbreiteten als eine Aura in seiner eigenen und des Betrachters Phantasie oder Erinnerung.

Er wollte, dass seine Bilder beides wiedergaben – das Fleisch und die Seele. Und in seinen besten Bildern hat er das – durch seine Malweise, nicht allein durch Nostalgie oder Verlangen – erreicht.

Seine Bilder sind so weit verbreitet, weil sie von der Liebe sprechen. Oft in einem ausdrücklich sexuellen Sinne, manchmal auch nicht. Viele Maler haben Bilder von Liebenden gemalt, andere – wie Picasso – haben durch ihr eigenes



28 Mann im Profil, 1913



Verlangen polarisierte Bilder gemalt, aber Modigliani hat Bilder gemalt, wie die Liebe sie erfindet, um ein Geliebtes darzustellen. (Wenn keine Zärtlichkeit zwischen ihm und seinem Modell bestand, versagte er, und dann produzierte er bloße Übungsblätter.)

Dass ihm das gewöhnlich ohne Sentimentalität gelang, war die Folge seiner außerordentlichen Entschiedenheit. Er wusste, dass das Problem darin lag, die strukturelle Gesetzmäßigkeit, die »Gestalt« zu finden und offenzulegen, durch die es der Liebe gelingt, ein Geliebtes sichtbar zu machen. Er war mit der romantischen Liebe befasst, mit der Verführung. Seine Bilder handeln vom Verliebtsein. Sie unterscheiden sich zum Beispiel klar von Rembrandts Bildern der Liebe als Vertrautheit und Gemeinschaft.

Trotz seines Romantizismus lehnte Modigliani die offensichtlichen romantischen Verkürzungen in Form von Symbolen und Gesten, Lächeln oder Mimik ab. Wahrscheinlich hat er deshalb oft den Blick der Augen vermieden. Er war – in seinen besten Bildern – nicht an den offenkundigen Zeichen wechselseitiger Liebe interessiert, sondern nur daran, wie die Liebe selbst ihr eigenes Bild des Geliebten festhält und vermittelt. Und davon, wie dieses Bild sich konzentriert, sich auflöst, sich von anderen unterscheidet, und beides zugleich ist: Emblem und Existenz – wie ein Name. *ANTONIA*.

Alles beginnt mit der Haut, dem Fleisch, der Körperoberfläche, der Hülle der Seele. Ob der Körper nackt ist oder bekleidet, ob die Fläche dieser Haut schließlich von einer Haarsträhne, vom Ausschnitt eines Kleides oder durch einen rückwärtigen oder seitlichen Umriss begrenzt wird, macht kaum einen Unterschied. Ob der Körper ein Mann oder eine Frau ist, macht keinen Unterschied. Der einzige Unterschied ist, ob der Maler die Grenze imaginärer Intimität, jenseits deren eine schwindelerregende Zärtlichkeit beginnt, überschritten hat oder nicht. Alles beginnt mit der Haut und mit dem, was sie konturiert. Und alles vollendet sich auch eben da. Entlang dieser Kontur bewegt sich Modiglianis Kunst.

Und was steht dabei auf dem Spiel? Die alte – die uralte! – Begegnung des Endlichen mit dem Unendlichen. Diese Begegnung, dieses sich immer wiederholende Rendezvous, findet, soweit wir wissen, nur im menschlichen Herzen und Bewusstsein statt. Und es ist beides zugleich – sehr schwierig und sehr

»Zu dieser Zeit schwärmte er für Ägypten. Er zeigte mir im Louvre die ägyptische Sammlung und versicherte, alles übrige, »tout le reste«, brauche man nicht zu sehen. Er zeichnete meinen Kopf im Schmuck ägyptischer Königinnen und Tänzerinnen und schien vollkommen ergriffen von der großen Kunst Ägyptens. Bestimmt war Ägypten sein letzter Schwarm. Schon kurz darauf wird er so selbständig, dass man beim Betrachten seiner Bilder an nichts anderes erinnert wird. Jetzt nennt man diese Periode Modiglianis die *Période nègre*.«

Anna Achmatowa



79 Die Algererin, 917

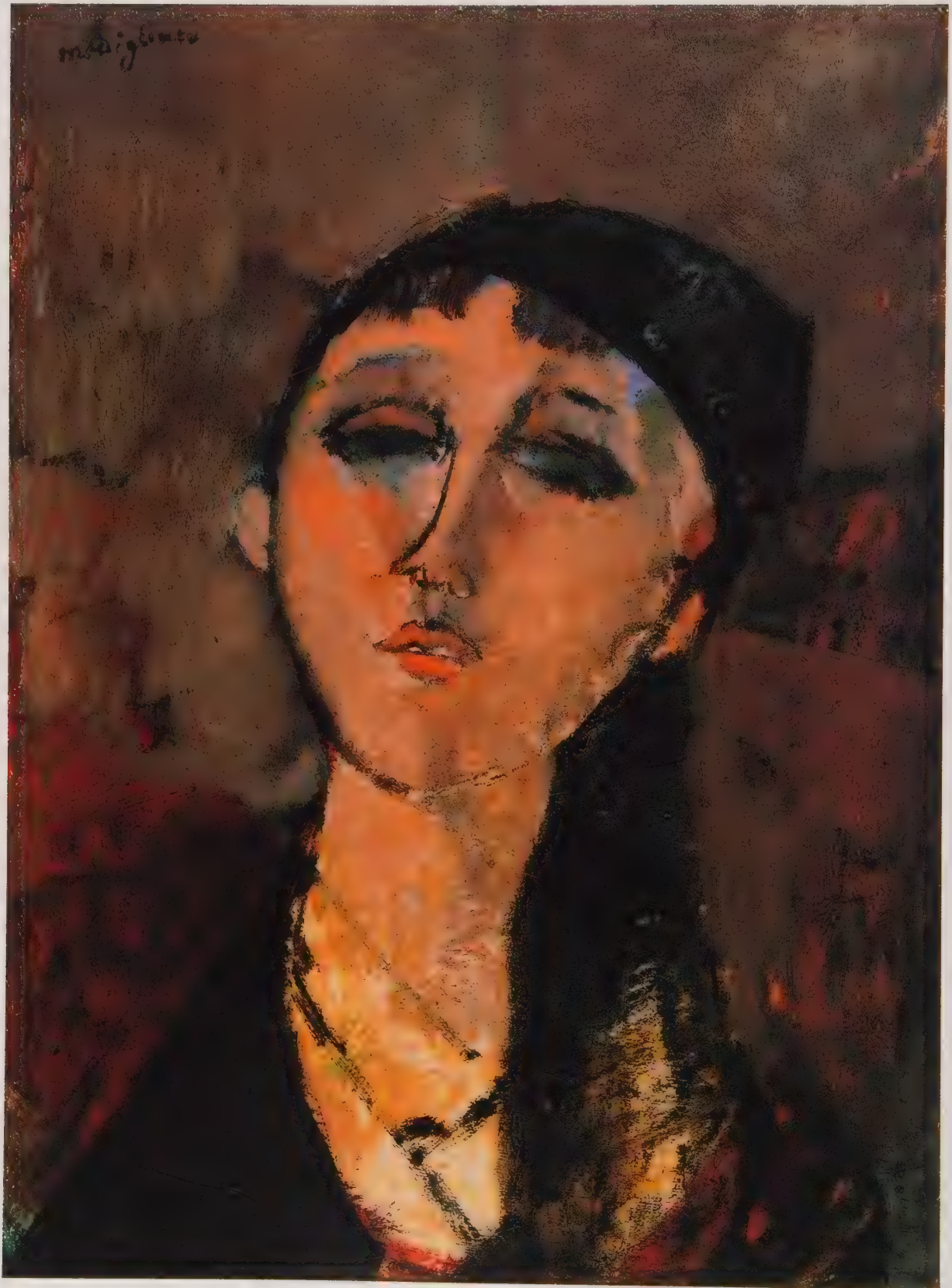


einfach. Ein geliebter Mensch ist endlich. Die ausgelösten Gefühle werden als unendlich empfunden. Dem Gesetz der Entropie lässt sich nur der Glaube an die Liebe entgegensetzen. Aber wenn das alles wäre, gäbe es keine Kontur, nur eine Mischung, ein Ineinanderübergehen der beiden.

Ein geliebter Mensch ist auch einzigartig, klar umrissen, für sich. Je genauer man definiert, ohne Rücksicht auf irgendwelche vorgegebenen Werte, um so inniger liebt man. Die endliche Kontur ist der Beweis für ihr Gegenteil, die Unendlichkeit des Gefühls, hervorgerufen durch das, was die Kontur umschließt. Das ist der tiefere Grund, warum Modiglianis Körper und Gesichter so häufig in die Länge gezogen sind. Die Überlängung ist das Ergebnis der genauestmöglichen Definition, des Wunsches, noch näher zu sein.

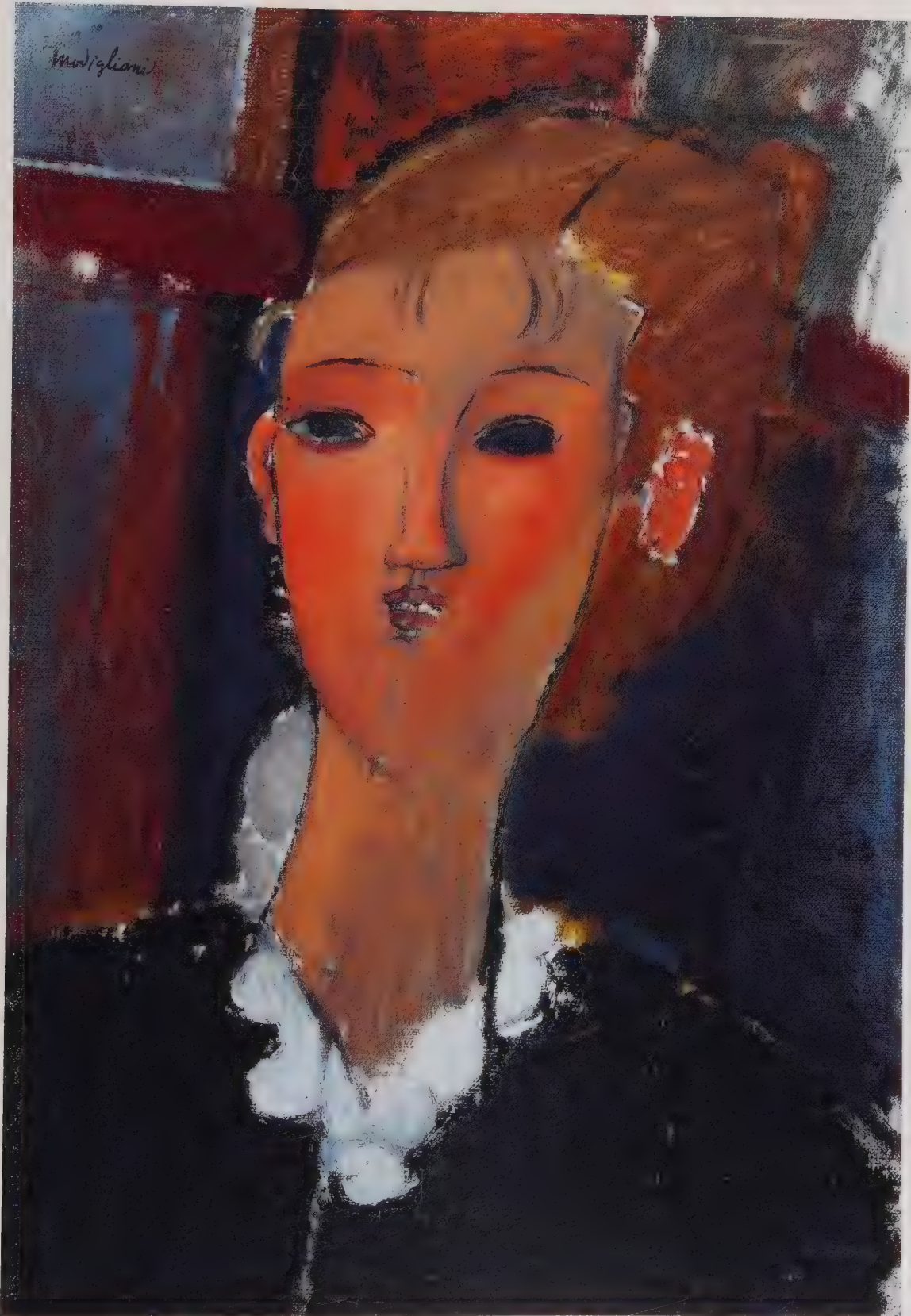
Und das Unendliche? Das Unendliche in Modiglianis Malerei lässt – wie in den Ikonen – den Raum hinter sich und tritt in den Bereich der Zeit ein, um sie zu überwinden. Das Unendliche sucht nach einem Zeichen, einem Emblem: Es hält sich fest an einem Namen, der einer Sprache angehört, die – anders als der Körper – überdauert. *ANTONIA*.

Ich will nicht behaupten, dass das ganze Geheimnis von Modiglianis Kunst oder von dem, was seine Bilder aussagen, mit dem Geheimnis des Verliebtseins identisch sei. Aber beide haben etwas gemeinsam. Und dies ist es vielleicht, was den Kunsttheoretikern entgangen ist, nicht aber denen, die sich Postkarten von Amedeo Modiglianis Bildern in ihr Zimmer hängen.



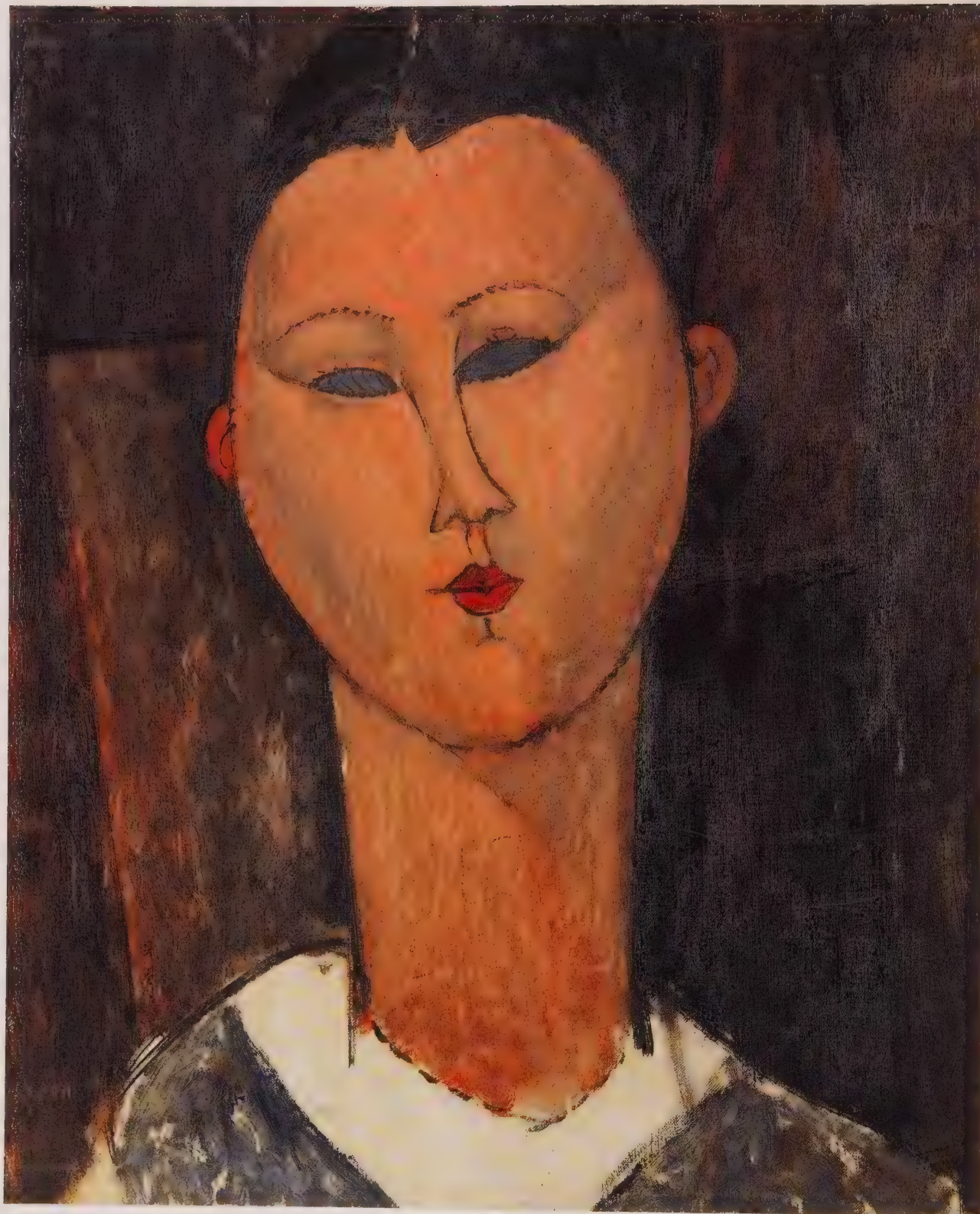
52 Kopf eines Mädchens (Louise), 1915





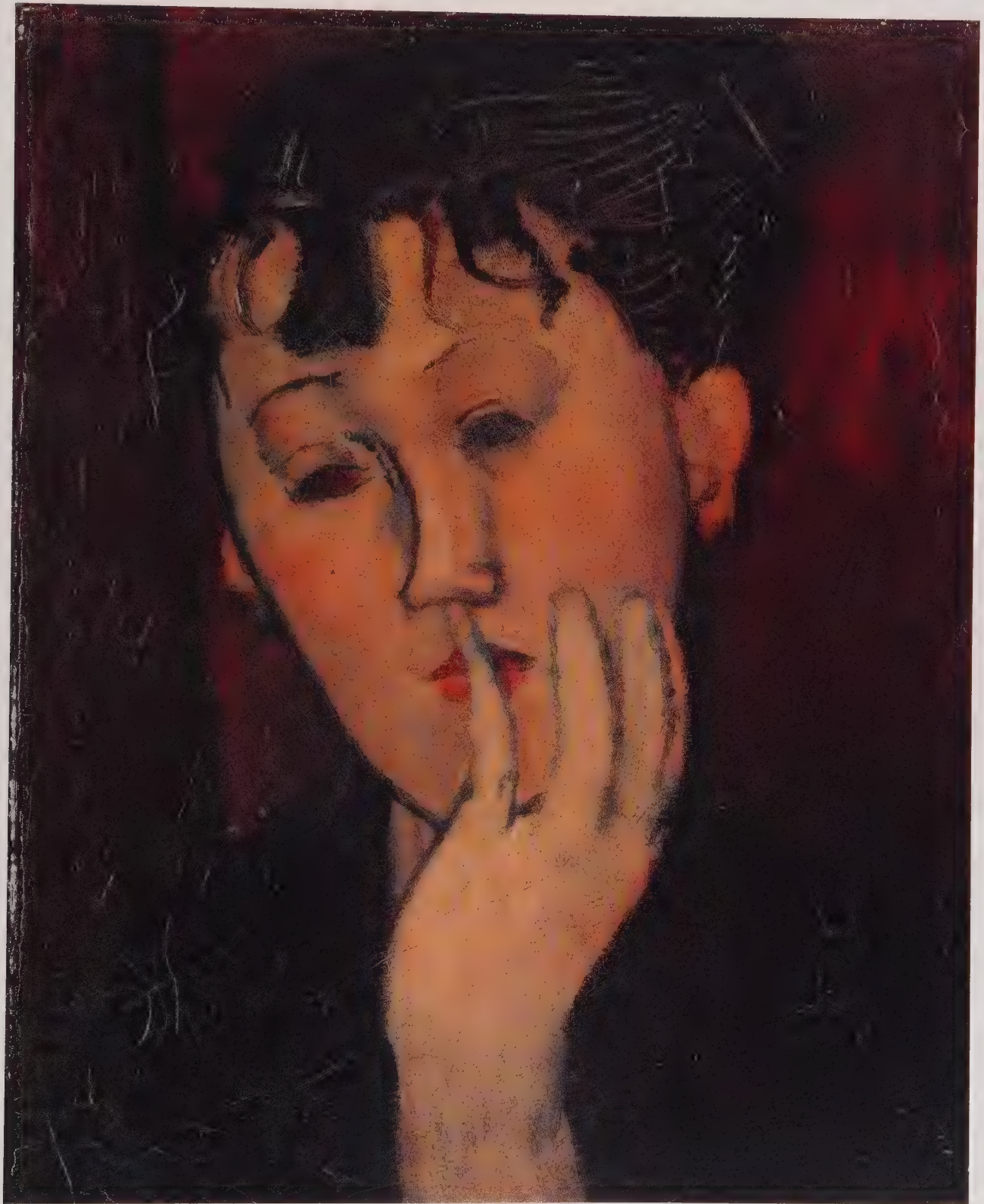
49 Junge Frau mit weißem Kragen, 1915





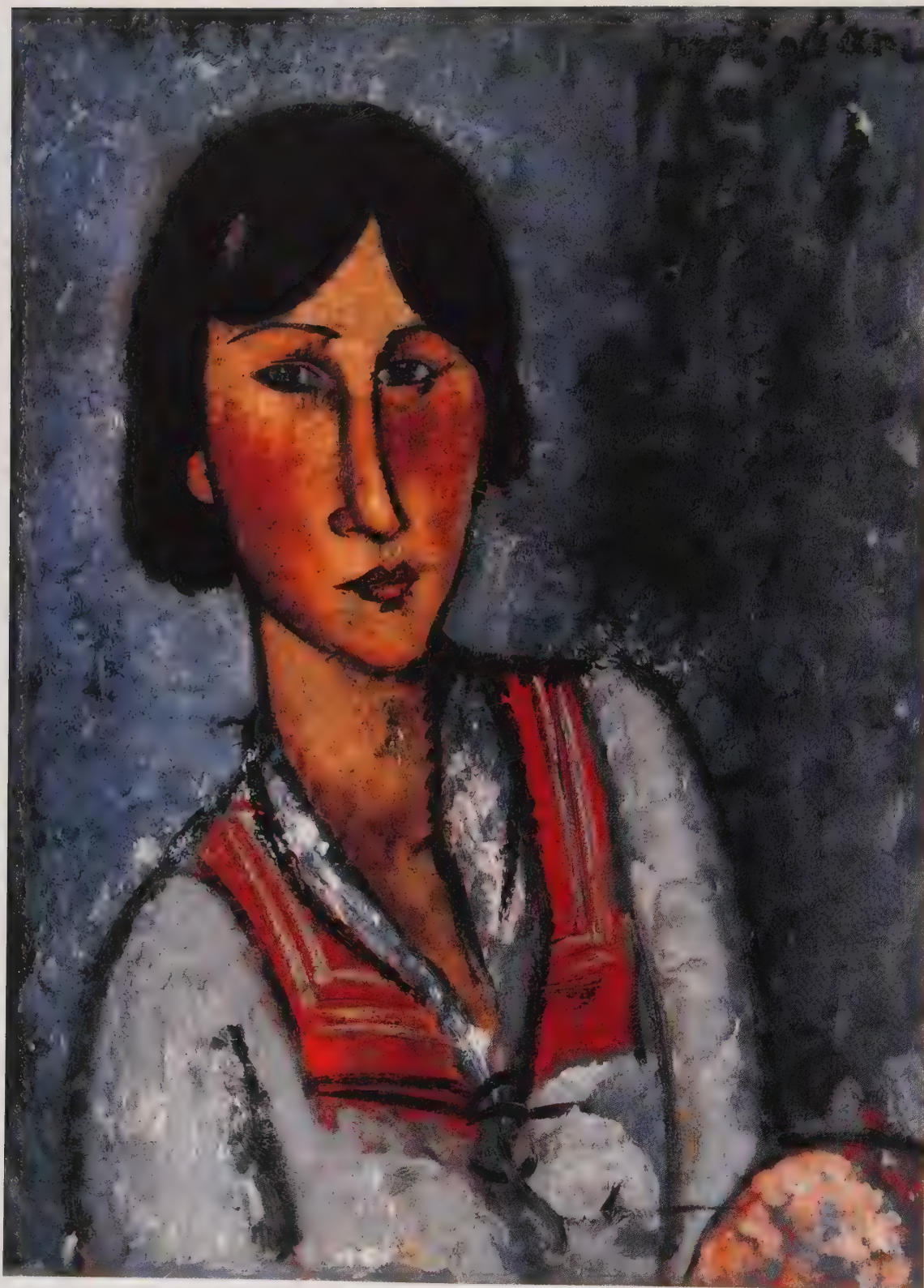
50 Junge Frau mit weißem Kragen, 1915





51 Kopf der Marthe, 1915





97 Brustbild einer jungen Frau mit Matrosenkragen, 19.8





112 Victoire, 1918

76 Sitzender weiblicher Akt, 1916–17





# »Er war ein Kind der Sterne«

## Von den Folgen des Künstlermythos in der Moderne

Stefan Koldehoff

Wer eine Ausstellung mit Werken von Amedeo Modigliani verantwortet, geht immer noch ein hohes Risiko ein. Das gilt nicht für die zu erwartenden Besucherströme: Modiglianis seltsam unwirkliche Porträts, die so viel vom Wesen des Gemalten zu verraten scheinen, ziehen auch fast hundert Jahre nach dem frühen Tod des Malers die Massen an. Wenn dann auch noch einige jener großformatigen Akte zu sehen sind, die schon in der ersten Einzelausstellung 1917 in Paris einen Skandal auslösten und fast zur Schließung der Galerie führten, gibt es gar kein Halten mehr, und neue Besucherrekorde rücken in greifbare Nähe. Modiglianis Porträts – seine Landschaftsbilder lassen sich an den Fingern einer Hand abzählen, Stillleben sind gar nicht bekannt – sind längst zu einer Marke mit hohem Wiedererkennungswert geworden. Sie psychologisieren zwar, sie polarisieren aber nicht, weil ihr Maler immer das Ziel der Wiedererkennung verfolgte. Man muss sich über Modiglianis Bilder nicht wundern, man kann sie nicht verspotten – sie sind auf angenehme Weise mehrheitsfähig.

Ein Risiko ist Modigliani seit vielen Jahren aber in kunsthistorischer Sicht. Kaum ein Maler der klassischen Moderne ist so häufig gefälscht worden wie er, und immer noch gibt es keinen verbindlichen Kanon seiner authentischen Werke. Mindestens fünf Werkverzeichnisse konkurrieren miteinander. Ein sechstes ist in Arbeit, der Erscheinungstermin wurde bereits mehrfach verschoben, und jeder Autor beansprucht für sich, den definitiven Catalogue raisonné vorgelegt zu haben. In den vergangenen Jahren wurden Ausstellungen geschlossen, Bücher und Kataloge als unseriös kritisiert, Gemälde in letzter Sekunde von Auktionen zurückgezogen, hohe Bestechungsgelder angeboten

»Im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts fand man noch Geschmack am Bohemeleben, das das 19. Jahrhundert gezüchtet hatte, und hier in Paris, auf dem Montmartre und in Montparnasse, wurden die letzten Blüten jener Welt von einigen verfeinerten und verwöhnten Söhnen des alten Bürgertums vertreten. Unser Modigliani – oder »Modi«, wie er allgemein genannt wurde – war ein charakteristischer und gleichzeitig hochbegabter Vertreter der Boheme vom Montmartre; wahrscheinlich sogar der letzte echte Bohemien.«

Ludwig Meisner

Amedeo Modigliani im Atelier des japanischen Künstlers Foujita, Paris 1919

und sogar Morddrohungen ausgesprochen – weil immer wieder der Verdacht geäußert wurde, dieses oder jenes Bild und diese oder jene Zeichnung seien bestenfalls eine zeitgenössische Kopie, um nicht das böse Wort Fälschung in den Mund zu nehmen. Vor Modigliani zittert die Kunstwelt eben so stark wie der Kunsthandel, und nicht selten sind beide in der Vergangenheit ungute Allianzen eingegangen.

Es ist sinnvoll, zu untersuchen, welche Rolle in diesem Zusammenhang die anhaltende Mythisierung von Amedeo Modigliani spielt. Und weil er bei weitem nicht der einzige Künstler des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ist, bei denen Legenden die historische Wirklichkeit und den Werkprozess so stark überlagerten, dass in biografischer wie in künstlerischer Hinsicht Dichtung und Wahrheit seit langem verschwommen sind, lohnt auch ein Vergleich mit anderen Malern – vor allem mit Vincent van Gogh. Auf diese Weise lässt sich exemplarisch die These belegen, dass im Hinblick auf Künstler der Mythos das Marketing der Klassischen Moderne war.<sup>1</sup> Der amerikanische Kunsthistoriker Robert Jensen beschrieb diese Strategie schon 1994 sehr pointiert: »Um die Moderne vermarktbare zu machen, mussten Künstler, ihre Händler, Kritiker und Historiker vor allem deren historische Berechtigung begründen. Dieses Unterfangen zur Geschichtsschreibung war ebenso Teil der Vermarktung des Impressionismus wie die zunehmend verfeinerten Methoden der Kunsthändler zur Bewerbung nicht nur individueller Gemälde, sondern ganzer Karrieren, und dies nicht nur mittels konventioneller Werbung, sondern durch sorgfältig geplante Ausstellungen und eine persönliche Überzeugungskraft, die sich auf vielfältige Weise an die spekulativen Fähigkeiten und/oder die Kennerschaft des potenziellen Kunden richtete, des *Kunstliebhabers*.«<sup>2</sup>

Es galt, den Künstler, um ihn aus der Masse des Angebotes herauszuheben, entweder als bereits historische Figur zu etablieren – oder als absolut singuläre Erscheinung seiner Zeit. Die biografische und soziologische Darstellung gewann damit, als der bürgerliche Kunstmarkt entstand, zunehmend an Bedeutung – und in einigen Fällen sogar die Überhand. So wichtig wie das *Œuvre* eines Künstlers wurde in vielen Fällen seine Vita – vorausgesetzt, sie konnte den jeweiligen Künstler aus der Masse der Kunstproduzenten herausheben.

»Ich kannte ihn bettelarm, und es war unverständlich, wovon er lebte. Als Maler war er nicht im geringsten anerkannt.«

Anna Achmatowa

- <sup>1</sup> Vgl. Nicholas Green, »Dealing in temperaments: economic transformation of the artistic field in France during the second half of the 19th century«. In: *Art History* 10 (March 1987). Stefan Jensen, »The avant-garde and the trade in art«. In: *Art Journal*, Winter 1988.
- <sup>2</sup> Übersetzt nach: Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton 1994, S. 3.



## Der Tod als Beginn

Es gibt diese Handvoll Künstler, zu denen jeder eine Geschichte erzählen kann. Auguste Renoir gehört zu ihnen, der sich in seinen letzten Schaffensjahren die Pinsel mit Mullbinden an die arthritisch verkrüppelten Hände binden lassen musste. Oder Claude Monet, dessen Augenlicht so stark nachließ, dass er kaum noch die großen Seerosenbilder für das Pariser Musée de l'Orangerie vollenden konnte. Vincent van Goghs abgeschnittenes Ohr zählt zu den Künstleranekdoten, die sich im Laufe der Jahrzehnte tief ins kollektive Mythengedächtnis eingegraben haben. Und das tragische frühe Ende von Amedeo Modigliani, dem seine schwangere Geliebte Jeanne Hébuterne einen Tag später in den Tod folgte.

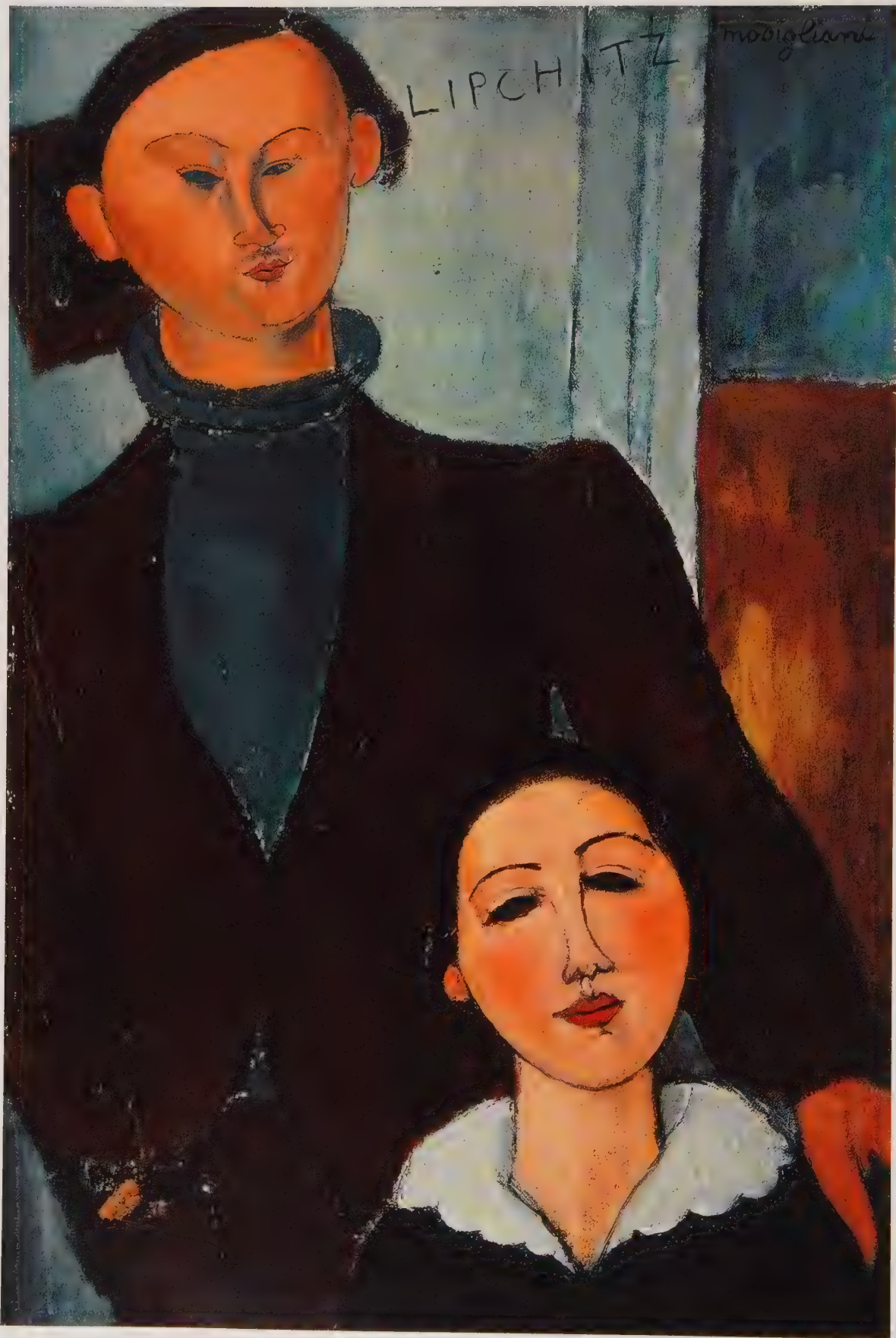
Es ist kein Zufall, dass das Aufkommen dieser nach wie vor populären Legenden zeitlich mit dem Aufstieg des internationalen Kunstmarktes zusammenfällt. Als es sich das aufgeklärte Bürgertum leisten konnte, die Wände der eigenen Wohnungen mit Gemälden zu dekorieren, mussten die Galeristen Argumente finden, um die neuen Käufer von den Künstlern zu überzeugen, die sie vertraten. Das konnte über die Qualität der angebotenen Werke geschehen. Eine zusätzliche Möglichkeit bot die am Ende des 19. Jahrhunderts rasant ansteigende Zahl von Kunstzeitschriften. In ihnen ließen sich Geschichten erzählen, die potenziellen Kunstkäufern die Möglichkeit boten, am Leben der Maler teilzuhaben. Je tragischer, romantischer, mythischer die Geschichten über sie ausfielen, desto stärker schienen auch ihre Werke an Bedeutung zu gewinnen.

In der Kunstgeschichte beginnen Mythen und Legenden häufig mit einem Stück Papier und einer authentischen Erinnerung – daran hat sich auch in den vergangenen hundert Jahren nicht viel geändert. Weil schon damals ein gutes Bild die Wirklichkeit weder wiedergeben wollte noch konnte, bedurfte es schon zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts hin und wieder eines handfesten Dokumentes, um wenigstens seinem Schöpfer die Aura des Realen zu verleihen. Gäbe es heute keinen schriftlichen Beleg seiner Existenz, wäre der eine oder andere Maler sonst vielleicht längst in der von ihm gemalten irrealen Welt verschwunden.

Es gibt einen klaren Zusammenhang zwischen diesen Mythen, die einen Künstler meist schon bald nach seinem Tod verklärten, dessen zunehmendem

»Er kam am nächsten Tag und machte vielleicht zwanzig vorbereitende Zeichnungen, in bestürzender Geschwindigkeit; er fing mit den Augen an und schritt voran, ohne innezuhalten. Ich hatte von einem bekannten Fotografen [Marc Vaux] ein Hochzeitsfoto machen lassen, das ich meinen Eltern schicken wollte, und er verwendete die Pose daraus. Am folgenden Tag erschien er um ein Uhr mit einer alten Leinwand und fing zu malen an. Von Zeit zu Zeit unterbrach er, um einen Schluck Alkohol aus der neben ihm stehenden Flasche zu nehmen, trat einen Schritt zurück und betrachtete sein Werk: gegen fünf Uhr erklärte er, er sei fertig.«

Jacques Lipchitz



85 Jacques and Berthe Lipchitz, 1917



Markterfolg und dem Bedarf nach Fälschungen, die nötig wurden, damit die systematisch gesteigerte Nachfrage gedeckt werden konnte. Um diesen Zusammenhang zu verstehen, ist es aufschlussreich, die Parallelen zwischen Modigliani und der anderen großen mythifizierten Künstlerpersönlichkeit der klassischen Moderne, Vincent van Gogh,<sup>3</sup> etwas genauer zu untersuchen.

Beide Künstler starben jung und unter tragischen Umständen: Modigliani war 35 Jahre alt, als er einer tuberkulösen Hirnhautentzündung erlag, van Gogh 37 Jahre alt, als er sich eine Kugel in den Leib schoss, woran er zwei Tage später starb. Beide Maler führten ein ausschweifendes Leben mit Bordellbesuchen und Drogenkonsum. Beide erhielten zu Lebzeiten nur eine publizierte Kritik. Der Italiener erlebte eine einzige Soloausstellung seiner Gemälde 1917 in der Pariser Galerie Berthe Weill, bei der er nur zwei Zeichnungen für jeweils 30 Francs verkaufte. Van Gogh hat zu Lebzeiten vielleicht zehn Werke verkauft; es war jedenfalls mehr als nur das immer wieder zitierte eine Gemälde. Beiden Männern wird ein Desinteresse an Erfolg und materiellen Angelegenheiten unterstellt. Bei beiden setzten künstlerische Anerkennung und damit materieller Erfolg kurz nach dem Tod ein. Die angebliche Erfolglosigkeit beider Maler zu Lebzeiten lässt sich damit begründen, dass sie gerade in ästhetischer Hinsicht absolute Einzelgänger waren. Zwar absolvierten sowohl van Gogh als auch Modigliani eine kurze akademische Ausbildung. Relativ schnell fanden aber beide zu ihrem jeweils eigenen Malstil mit hohem Wiedererkennungswert. Keiner von beiden hinterließ Schüler, die diesen Stil fortgesetzt hätten. Unter anderem deshalb gelten beide *Œuvres* bis heute als einzigartig. Und schließlich begann auch die Verklärung beider Künstlerpersönlichkeiten schon unmittelbar nach ihren Begräbnissen – mit persönlichen Erinnerungen, die dieses Ziel gar nicht bewusst verfolgten.

Mit jenen des Malers Émile Bernard zum Beispiel, der das Begräbnis seines Freundes Vincent van Gogh im Juli 1890 in Auvers bei Paris beschrieb. So sachlich und doch so bewegend schilderte Bernard diese Szene, dass sie der Hollywood-Regisseur Vincente Minelli 66 Jahre später fast unverändert in das Drehbuch seiner Van Gogh-Verklärung »Ein Leben in Leidenschaft« übernehmen konnte, der den Van-Gogh-Mythos in der Nachkriegsgesellschaft festschrieb.<sup>4</sup>

3 Stefan Koldehoff, *Van Gogh – Mensch und Mythos*. Köln 2003.

4 »Um drei Uhr wurde der Körper emporgehoben. Seine Freunde trugen ihn zum Leichenwagen. Verschiedene Menschen weinten – Theodorus van Gogh, der seinen Bruder bewunderte, der ihn in seinem Kampf für die Kunst und die Unabhängigkeit immer unterstützt hatte, hörte nicht auf, schmerzlich zu schluchzen. Die Sonne draußen war schrecklich heiß. Wir stiegen den Hügel von Auvers hinauf und sprachen über ihn, über den starken Vorwärtsschub, den er der Kunst gab, über die großartigen Projekte, die ihn immer beschäftigten, über das Gute, das er jedem von uns gab. An die Wände des Zimmers, in dem er aufgebahrt lag, waren all seine letzten Gemälde genagelt worden, sie formten eine Art Heiligenschein um ihn herum und machten – durch die Brillanz des Genies, das aus ihnen leuchtete – diesen Tod für uns Künstler noch schmerzhafter. Auf dem Sarg lag ein einfaches weißes Tuch, dann Unmengen von Blumen, Sonnenblumen, die er so sehr liebte, gelbe Dahlien, gelbe Blumen überall. Das war seine Lieblingsfarbe, Symbol des Lichtes, von dem er in den Herzen wie in den Bildern träumte. Nahe bei ihm hatte man auch seine Staffelei, seinen Klappstuhl und seine Pinsel auf den Boden vor seinem Sarg gelegt.« Zit. und übersetzt nach: »Un document sensationnel et inédit: l'enterrement de Vincent van Gogh, par le peintre Émile Bernard«. In: *Art-Documents*, 29 (1953), Februar 1953, S. 1 f.

Über den Tod von Amedeo Modigliani gibt es einen ähnlich bewegenden Brief, der als Gründungsdokument seines Mythos gelten kann. Der polnische Dichter Léopold Zborowski, der auch Modiglianis Kunsthändler war, schrieb ihn ebenfalls am Tag des Künstlerbegräbnisses, dem 31. Januar 1920, an Modiglianis Bruder Emmanuel. Er verfolgte ein spezielles Anliegen: Zborowski musste den in Italien lebenden Verwandten des Verstorbenen davon überzeugen, dass er sich künftig um Modiglianis Tochter Jeanne zu kümmern habe. Tatsächlich aber legte Zborowski damals unbewusst den Grundstein für ein mythisches Modigliani-Mausoleum, dessen Grundfesten bis heute trotz neun Jahrzehnten kunsthistorischer Forschung unerschüttert blieben: »Mein lieber Modigliani, seit heute ruht Amédée, mein teuerster Freund, auf dem Friedhof Père Lachaise, nach Ihrem und unserem Wunsch bedeckt mit Blumen. Die gesamte künstlerische Jugend hat unserem teuren Freund und einem der begabtesten Künstler unserer Epoche ein bewegendes und triumphales Geleit gegeben.

Es ist einen Monat her, dass Amédée große Sehnsucht hatte, mit seiner Frau und seinem Kind nach Italien aufzubrechen. Er wartete nur auf die Entbindung seiner Frau – das Kind, das erwartet wurde, wollte er in Frankreich bei der Amme lassen, bei der im Augenblick auch seine Tochter Giovanna [Jeanne Modigliani] ist.

Seine Gesundheit, die immer fragil war, begann in dieser Zeit beunruhigend zu werden. Meine Ratschläge, sich sofort in ein Sanatorium in der Schweiz zu begeben, blieben ohne Folgen. Wenn ich ihm sagte: »Deine Gesundheit ist schlecht, gib auf sie acht«, behandelte er mich in diesen Momenten wie einen Feind und sagte: »Werde nicht moralisch.« Er war ein Kind der Sterne, und die Wirklichkeit existierte nicht für ihn. Trotzdem ließ nichts erahnen, dass die Katastrophe so nah war. Er hatte Appetit; er ging spazieren und war guter Laune. Er klagte niemals über eine versteckte Krankheit.

Zehn Tage vor seinem Tod musste er sich ins Bett legen und bekam plötzlich starke Nierenschmerzen. Der Arzt, der kam, diagnostizierte eine Nierenentzündung (vorher wollte er niemals einen Arzt sehen). Er litt an diesen Nieren, sagte aber, das werde bald vorbeigehen. Der Arzt kam jeden Tag. Am sechsten Tag seiner Krankheit bin ich selbst krank geworden, und meine Frau hat ihn am Morgen besucht. Als sie zurückkam, erfuhr ich, dass Modigliani Blut





48 Juan Gris, 1915





69 Leoda Zborowski, 1916



spuckte. Man holte schnell den Arzt, der erklärte, man müsse ihn schnell in ein Krankenhaus bringen, damit das Bluten aufhört. Zwei Tage später hat man ihn in ein Krankenhaus gebracht – ohne Bewusstsein. Man hat alles getan, was möglich war; seine Freunde und ich haben mehrere Ärzte angerufen. Aber eine tuberkulöse Hirnhautentzündung war ausgebrochen, die ihn seit langem schon auszehrte, ohne dass ein Arzt sie hätte feststellen können. Modigliani war verloren.

Zwei Tage danach, am Samstag um acht Uhr 50 am Abend, ist Ihr Bruder gestorben – ohne zu leiden und ohne Bewusstsein.

Sein letzter und großer Wunsch war es, nach Italien aufzubrechen. Er hat oft und viel von Ihnen und seinen Eltern gesprochen. Seine unglückselige Frau hat ihn nicht überlebt. Am Tag nach seinem Tod, um vier Uhr am Morgen, hat sie sich bei ihren Eltern aus dem Fenster in der fünften Etage gestürzt und war sofort tot.

Welche Tragödie, mein teurer Modigliani. Ich kann kaum glauben, dass ich noch gerade mit den beiden zusammen gewesen bin, dass wir redeten und lachten und ich sagte, ich würde sie in Italien besuchen.

Seine wundervolle Tochter, die nun 14 Monate alt ist, bleibt, nicht weit entfernt von Paris, bei der Amme, zu der Modigliani und seine Frau sie gegeben hatten. Drei Wochen vor seinem Tod stand Modigliani, als habe er seinen Tod geahnt, um sieben Uhr am Morgen auf. Das war für ihn sehr ungewöhnlich. Er wollte seine Tochter sehen. Als er zurückkehrte, war er sehr glücklich. Inzwischen bin ich es, der sich um sie kümmert. Aber um die Eltern zu ersetzen, sind Sie die einzigen. Meine Frau und ich nähmen sie freiwillig als Tochter an – aber Amédée hat immer den Wunsch geäußert, dass sie in Italien in seiner Familie aufwachsen solle.

Seien Sie wegen der Kleinen ganz unbesorgt. In einigen Tagen werde ich sie mit meiner Frau sehen. Sie ist in jedem Fall bei guter Gesundheit und beginnt zu laufen. [...]

Als Hommage an Modigliani hat sich ein kleines Komitee gegründet, das Bilder von verschiedenen Malern zusammenträgt, um sie zu Gunsten seiner Tochter zu verkaufen. Das wird wahrscheinlich zwischen 25 und 30.000 Francs ergeben, die Sie im Namen der Kleinen annehmen können. Weil das eine Huldigung der Maler an ihren Vater ist.

Ihr sehr ergebener Léopold Zborowski, 3 rue Joseph Bara, Paris VI«



Léopold Zborowski, Anfang 1920er Jahre



95 Léopold Zborowski, 1917–18

Aus diesem Stoff werden jene Mythen gemacht, die der internationale Kunstmarkt bis heute benötigt, um über das Leben eines Künstlers auch dessen Werke verkaufen zu können. Es gab noch keine Illustrierten, in denen Homestories aus den Ateliers der Malerstars hätten erscheinen können, keine massenwirksam vermarkteten Auktionen, über deren Rekordergebnisse hätte berichtet werden können, kein Fernsehen und kein Internet, über die sich die Kunde vom neuen Stern am Kunsthimmel in Windeseile weltweit hätte verbreiten lassen können. Was bei Damien Hirst und Jeff Koons heute von professionellen Marketing-Maßnahmen flankiert wird, mussten Verwandte und Freunde liefern: die PR, die bereits damals nötig war, um den einzelnen Maler aus der Masse seiner Kollegen hervorzuheben und verkäuflich zu machen. Ein tragisches Leben, das früh geendet hatte, war dafür nicht die schlechteste Voraussetzung.

### **Van Gogh als Prototyp**

Sowohl bei van Gogh als auch bei Modigliani setzte der Markterfolg bald nach dem Tod ein. Das ließ ihr frühes Sterben um so tragischer erscheinen. Um das Werk des Niederländers kümmerte sich seine Nachlassverwalterin und Schwägerin Johanna. Sie war klug genug, van Goghs Gemälde nur bei einigen wenigen Kunsthändlern in Kommission zu geben, ließ dafür aber viele Bilder zu Ausstellungen aus. Auf diese Weise wurde das Œuvre vor allem in den Niederlanden, in Deutschland und Frankreich schnell bekannt: Hier traf es schon lange vor dem Ersten Weltkrieg auf ein Publikum, dass sich nach dem Fin de Siècle und dem folgenlos selbstgenügsamen Jugendstil endlich eine inhaltliche Erneuerung der überkommenen Salonkunst versprach. Gleichzeitig versorgte Johanna van Gogh prominente Kritiker und Schriftsteller mit biografischem Material, aus dem diese ihre meist rührseligen Geschichten über den Frühvollendeten schreiben konnten.

Erfolg hatte diese frühe Marketingstrategie vor allem in Deutschland. Hier gelang es, den seit jeher beliebten romantischen Künstlermythos vom verkannnten Genie mit van Gogh ins 20. Jahrhundert zu retten. Gleichzeitig bildeten seine Armut, seine Krankheit und sein früher Tod ein willkommenes Gegenprogramm zum beinahe höfischen Zeremoniell, mit dem sich damalige Maler-



fürsten wie Franz von Lenbach in München oder Max Liebermann in Berlin umgaben.

Der einflussreiche Kunstpublizist Julius Meier-Graefe propagierte van Gogh als Erster als jenen ersehnten Erneuerer der europäischen Malerei, dem es an der Wende zu einem neuen Jahrhundert gelingen könnte, Mensch und Natur mit dekorativ-ornamentalen Mitteln wieder harmonisch zu vereinen. Wenig später erkannte Meier-Graefe neben den ästhetischen Qualitäten aber auch die kunstpolitische Sprengkraft, die van Goghs Gemälde und Zeichnungen in sich tragen – als Vorbilder für eine sezessionistische Bewegung, die sich auch in Deutschland gerade von den Salons und Akademien zu emanzipieren begannen.

Den wie aus den zeitgleich von Johanna van Gogh bearbeiteten Briefen hervorgeht, eigentlich klug die eigene Situation wie die eigene Kunst reflektierenden Künstler beschrieb Meier-Graefe als »rasendes Temperament«, als »Bewusstlosen« voller »unerschütterlicher Einfalt«. Die bis heute so beliebte Legende vom Künstlerschicksal zwischen Genie und vermeintlichem Wahnsinn war geschaffen – und gleichzeitig die Grundlage für die zunehmende religiöse Überhöhung van Goghs, die Meier-Graefe in den kommenden Jahren systematisch betreiben sollte.<sup>5</sup>

## Der Mythos als Marke

Nach mehreren weiteren Buch- und Zeitschriftenartikeln über den Künstler erschien schließlich 1910 der Band »Vincent van Gogh«, mit dem Meier-Graefe die weltweit erste Biografie des Malers vorlegte. Sie erfuhr innerhalb von acht Jahren vier Neuauflagen, wurde der erste Bestseller der Kunstliteratur und trieb die Heiligsprechung des angeblichen Kunst-Märtyrers auf die publizistische Spitze, indem sie van Gogh und seine Kunst endgültig pathologisierte und dämonisierte: »Es war schauerlich anzusehen, wie er malte: ein Exzess, bei dem die Farbe wie Blut herumspritzte. Er fühlte sich nicht dabei, war eins mit dem Element, das er darstellte, malte sich selbst in den lodernden Wolken, in denen tausend Sonnen der Erde Zerstörung drohen, in den entsetzt zum Himmel aufschreienden Bäumen, in der schrecklichen Weite seiner Ebenen.«<sup>6</sup>

Julius Meier-Graefe war gelungen, was Kunsthändler heute nur noch in Ausnahmefällen erreichen: Er hatte den Künstler Vincent van Gogh in eine Marke

5 Vgl. Charles Mattoon Brooks, Jr., *Vincent van Gogh – A Bibliography*. New York 1942.

6 Julius Meier-Graefe, *Vincent van Gogh*. München 1910, S. 32.

verwandelt. Selbst großen Teilen der nicht-intellektuellen Bevölkerung erschien dieser Künstler als ein Heiliger der modernen Kunst, dessen magische Wirkung bis heute andauert – mit allen Vor- und Nachteilen.

### Angebot und Nachfrage

Viele Sammler kauften zu jenem Zeitpunkt die Werke Vincent van Goghs nicht mehr aufgrund ästhetischer Kriterien oder ihrer außergewöhnlichen Qualität wegen – sondern ausschließlich deshalb, um zum Kreis jener Privilegierten zu gehören, die es sich leisten konnten, eine Zeichnung oder besser noch ein Gemälde des gefragtesten Künstlers der Gegenwart zu besitzen. »Van Gogh ist der stärkste Gegensatz jener staatserhaltenden Kunst, die das Haus des friedlichen Bürgers zu schmücken vermag. Er zerstört es«, hatte Julius Meier-Graefe drei Jahrzehnte zuvor geschrieben – in der Zwischenzeit hatte sich dieser Satz in sein Gegenteil verkehrt. Ein Van-Gogh-Gemälde gehörte in jedes großbürgerliche Esszimmer – man sammelte den Mythos und war dafür auch bereit, nicht mehr übermäßig sorgfältig hinzusehen oder nach der Herkunft der Arbeiten zu fragen. Das aber wäre durchaus sinnvoll gewesen. Denn was der Markt nicht aus herkömmlichen Quellen erhielt, um dem Sammlerbedürfnis nach Materialisierung des Mythos in Gestalt von Gemälden und Zeichnungen zu entsprechen, beschaffte er sich bald anderweitig. Spätestens Anfang der 1920er Jahre tauchten in Pariser Galerien und Ausstellungen erste Werke auf, die offenbar bewusst gefälscht und mit gefälschter Signatur versehen worden waren.<sup>7</sup> 1928 erschütterte der Skandal über den ehemaligen Tänzer und späteren Kunsthändler Otto Wacker den Berliner Kunstmarkt. Über seine Galerie in bester Lage hatte er gleich dreißig gefälschte Gemälde in Umlauf gebracht, die angeblich aus einer heimlich exportierten russischen Privatsammlung stammten und deren Echtheit auch Julius Meier-Graefe bestätigte.<sup>8</sup> Wacker gelang es, diese Kopien nach echten Motiven unter anderem an prominente Sammler wie Helene Kröller-Müller, Otto Krebs, Daniel van Beuningen und Chester Dale sowie an Kollegen wie Justin Thannhauser, Marcel Goldschmidt und Hugo Perls zu verkaufen, bevor sein Betrug aufflog und er zu einer Haftstrafe verurteilt wurde. Ohne den übermächtigen Mythos, der den Blick auf Modiglianis Kunst verstellte, wäre das vermutlich nicht möglich gewesen.

7 Stefan Koldehoff, »When myth seems stronger than scholarship: Van Gogh and the problem of authenticity«. In: *The Van Gogh Museum Journal* 2002, Amsterdam 2003, S. 8–25.

8 Stefan Koldehoff, »The Wacker Forgeries: a catalogue«. In: *The Van Gogh Museum Journal* 2002, Amsterdam 2003, S. 139–149.





56 Paul Guillaume, 1915



### Fälschungen schon zu Lebzeiten

Für Amedeo Modigliani schlug die Fälschungsflut sogar noch früher erste Wellen. Sie unterspülte den Handel mit seinen Werken bereits zu Lebzeiten. Als Modigliani im Januar 1920 in der Pariser Charité starb, hatte der Van-Gogh-Boom gerade seinen Höhepunkt erreicht. Der Mythos wurde auch für ihn zum Marktfaktor.

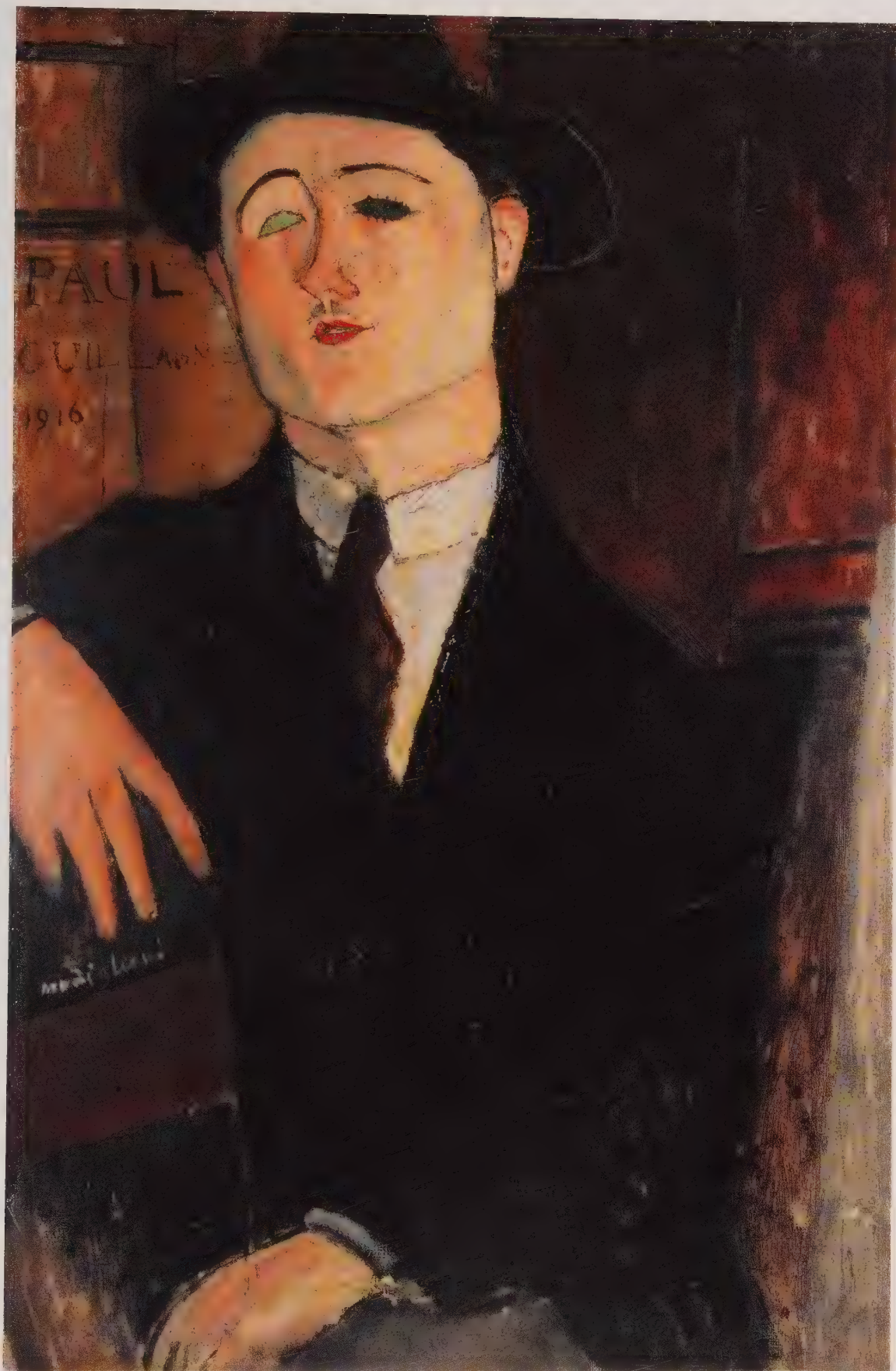
Modigliani war tot. Seine Frau, die sein Werk hätte bekanntmachen können, hatte sich einen Tag später das Leben genommen. Und Jeanne, die gemeinsame Tochter, lebte bald darauf, nicht einmal anderthalb Jahre jung, in der italienischen Provinz bei Verwandten, die zu den führenden Kunstmärkten in Paris, Berlin und New York überhaupt keine Verbindung hatten. Was also blieb, waren die Pariser Künstler- und Malerfreunde und die beiden Händler, die Modiglianis Werk hauptsächlich vertraten. Schon 1914 hatte der Kunsthändler und -sammler Paul Guillaume (1891–1934), der in seiner kleinen Pariser Galerie anfangs vor allem afrikanische Stammeskunst anbot, Modigliani unter Vertrag genommen. Seine Galerie wurde in Paris schnell zu einem der wichtigsten Orte für zeitgenössische Kunst,<sup>9</sup> weil es dem Händler nicht allein darum ging, mit dem Verkauf von Kunstwerken Geld zu verdienen. Guillaume wollte auch die von ihm vertretenen Künstler – unter ihnen André Derain, Henri Matisse, Chaim Soutine – finanziell und moralisch unterstützen. Auf einem Porträt, das Modigliani 1915 von seinem Galeristen malte, bezeichnete er seinen Händler als »Novo Pilota« – als »neuen Steuermann« [S. 78]. Guillaume war es auch, der Modigliani mit dem in Paris lebenden rumänischen Bildhauer Constantin

Modigliani in seinem Atelier im Bateau-Lavoir, Montparnasse, 1915–16, aufgenommen von Paul Guillaume

Paul Guillaume in Modiglianis Atelier im Bateau-Lavoir, Montparnasse, 1915–16

<sup>9</sup> Vgl. Réunion des Musées Nationaux (Hg.), *Orangerie des Tuileries – Collection Jean Walter – Paul Guillaume*. Paris 1966 (Neuaufgabe 1991).





72 Paul Guillaume, sitzend, 1916





57 Paul Guillaume (Novo P.ota) 915



Brancusi bekanntmachte und ermunterte, selbst ebenfalls plastisch zu arbeiten. Wegen seiner schlechten Lungen und der Staubbelastung beim Steinhauen gab Modigliani den Versuch aber bald wieder auf. Später kündigte Guillaume seinen Vertrag mit Modigliani, und Léopold Zborowski übernahm die Aufgabe, Käufer für dessen Bilder zu finden.

Gerade Modiglianis Pariser Umfeld war es allerdings auch, das sich ganz aktiv an der wundersamen Vermehrung von dessen Werken beteiligte – und das erstaunlicherweise schon vor dem Tod des Freundes. Kurz nach Modiglianis Tod geschah dies, um den Ruhm des Freundes zu mehren und dessen Tochter wirtschaftlich abzusichern. Dass seine Bilder schon Jahre vorher von seinen Freunden kopiert wurden, lässt sich dagegen nur mit deren eigener desolater finanzieller Situation im Paris der 1910er Jahre erklären. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg beteiligten sich dann auch andere mit durchaus hoher krimineller Energie am lukrativen Geschäft mit den Bildern des toten Malers.

### Freundschaftsdienste

Ausgerechnet Léopold Zborowski, der Modigliani zu Lebzeiten nach Kräften zu unterstützen versucht hatte, gilt einigen Kunsthistorikern als der Erste aus dem Umfeld des Malers, der die Verantwortung dafür übernehmen muss, dass schnell erste zweifelhafte Werke in Umlauf kamen. Der Freund und Händler soll andere Freunde und Kollegen von Modigliani dafür bezahlt haben, dessen unvollendet gebliebene Bilder einfach weiterzumalen. Später habe er sie auch gebeten, eigene Werke in Modiglianis Stil zu malen und mit dessen Namen zu signieren. Der französische Maler Fernand Léger, der zu dieser Zeit mit Daniel-Henry Kahnweiler bereits einen festen Galeristen hatte, erinnerte sich nach dem Krieg in einem Gespräch mit der Kunsthistorikerin und Kritikerin Dora Vallier daran, dass das Vollenden und Fälschen von Werken populärer Maler in Pariser Künstlerkreisen schon zu Modiglianis Lebzeiten gängige Praxis und eine gute und selbstverständliche Möglichkeit zum Geldverdienen war:<sup>10</sup> »Eines Tages sagte ein Kollege zu mir: ›Willst Du Geld verdienen?‹ – ›Natürlich!‹ sagte ich, ›aber wie?‹ Der andere wurde geheimnisvoll: ›Ich kann's dir nicht sagen.‹ – ›Los, sag's!‹ Er zögerte. ›Also hör zu, ich retouchiere alte Bilder, Corot ... Wenn du willst, kann ich dich einmal vorstellen.«



Léopold Zborowski im Atelier in der Rue Joseph-Bara vor der Tür mit dem Bildnis von Chaïm Soutine



47 Chaïm Soutine, 1915

»Es war Modigliani, der mir Selbstvertrauen gab.«

Chaïm Soutine

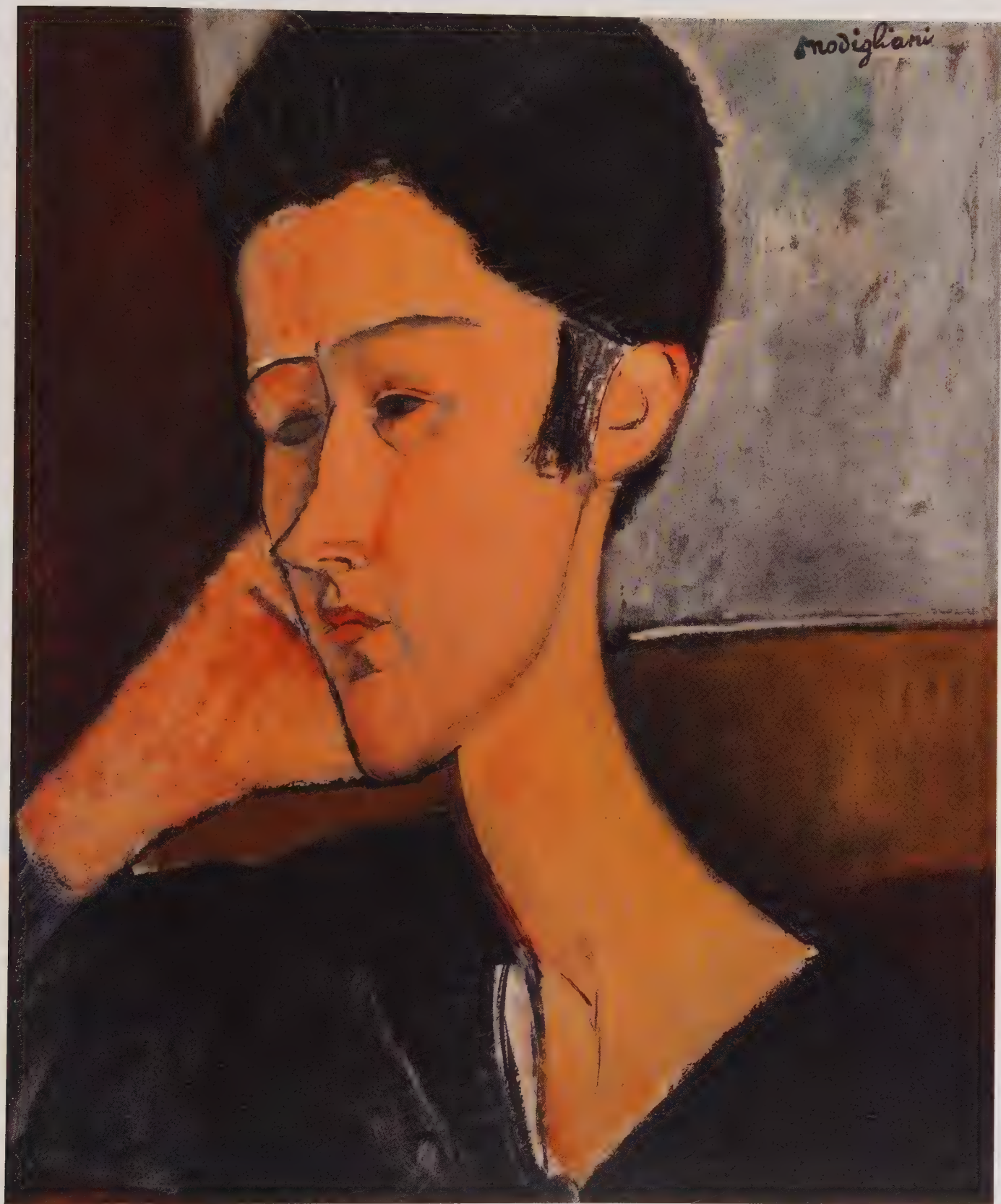
<sup>10</sup> Für den Hinweis danke ich Susanne Kleine.

Zwei Tage später führte er mich in einen dreckigen Laden, dreckig ist gar kein Ausdruck dafür. Ich verstehe nicht, dass es Kunstliebhaber gibt, die in einem solchen Staub Bilder kaufen. Man könnte sogar sagen, je mehr Staub es hat, je dreckiger es ist, umso zufriedener sind sie. Ein altes Männchen empfing uns. Es war der Besitzer. Er zeigte mir ein paar ganz düstere Landschaften, mit kleinen Figuren, die man fast nicht mehr sah, und er fragte mich, ob ich die Figuren mit ein paar Retouchen wieder hervorheben könnte. »Es ist ein Bild von Corot, das sehr gelitten hat, geben Sie mir aber gut acht«, sagte er mir, als er es mir anvertraute. Anderntags brachte ich ihm das Bild: Die Figuren waren schön ordentlich am Platz. Er schien mit mir zufrieden, er bezahlte mich sofort. Ein paar Tage später sagte mir mein Kollege, der Händler wolle uns wieder sprechen. »Ich sah sofort, dass Sie Talent haben«, meinte er, »diesmal will ich Ihnen eine heiklere und natürlich auch besser bezahlte Arbeit anvertrauen. Sehen Sie dieses Bild? – es war wiederum ein Bild in der gleichen Art – Sie müssen hier rechts eine Figur hinstellen.«

Doch diesmal stieg mir etwas auf. Ich nahm das Bild und verschwand, ohne ein Wort zu sagen. In meinem Kopf arbeitete es ununterbrochen. Früh am andern Morgen ging ich zum Händler. Er hatte mich nicht erwartet. Er kam ganz erstaunt aus dem hinteren Ladenraum, und mit einem Schlag hatte ich alles verstanden. Ein schrecklicher Geruch von verbranntem Öl erfüllte den Laden. Es gab keinen Zweifel mehr. Hier wurden Bilder gefälscht, und er war eben damit beschäftigt, das Bild auf einem Gasrechaud zu braten, um den Farben Patina zu geben. »Sie hätten mir sagen können, dass es Fälschungen sind!«, »Was? Wie?« Er schien aus den Wolken zu fallen. »Sie braten doch nicht Schafffleisch!« Ich war wütend. Er hatte keine Ausrede mehr. Er erklärte mir, mein Kollege fabriziere die »Corot«-Landschaften, aber sei nicht geschickt genug, um die Figuren zu machen. Er offerierte mir acht Francs täglich, wenn ich ihm »Corot« machen wollte. Und so machte ich fünfundzwanzig, vielleicht sogar dreißig falsche Corot ... Vielleicht existieren sie heute noch. Ich habe sie jedenfalls nie mehr gesehen.

Dagegen sah ich die falschen Modigliani, die Kollegen von mir gemacht hatten, in Amerika wieder. Ich musste früher einmal beurteilen, ob diese Fälschungen gut gemacht seien, und ich muss sagen, sie waren sehr gut gemacht.





83 Hanka Zborowska, 1917

Meine Kollegen entlehnten bei Modigliani ein Bild, »um es anzuschauen«, wie sie sagten, und wenn sie es dann im Atelier hatten, machten sie eine Kopie. Wenn sie damit fertig waren, stellten sie die Kopie neben das Original und riefen mich dazu. Ich konnte so gut hinschauen, wie ich wollte, ich wusste nicht, welches gefälscht und welches echt war. Deshalb sagte ich zu ihnen: »Hört doch, Ihr müsst immerhin ein Zeichen machen, damit man sie unterscheiden kann.« Und sie machten einen kleinen Bleistiftpunkt ins Chassis der Fälschung. Diesen Bleistiftpunkt traf ich in Amerika wieder an ... So war das Leben!«<sup>11</sup>

### Neuanfang nach dem Krieg

Gefälscht allerdings wurde schon damals nur der Künstler, für den es auch einen Käufermarkt gab. Der Umstand, dass die von Léger zitierten Freunde sich schon als er noch lebte, bei Modigliani Werke aus dem Atelier holten, um sie – sicher gegen Honorar – zu kopieren und weiterverkaufen zu lassen, deutet also darauf hin, dass dieser keinesfalls so erfolglos geblieben war, wie es zahlreiche Biografen nach seinem Tod behaupteten.

Léopold Zborowski erwarb aus Modiglianis Nachlass alle Skizzen, Zeichnungen, Skulpturen und Gemälde, die zu finden waren.<sup>12</sup> Dadurch hatte er in den folgenden Jahren das Monopol auf einen Künstler, dessen Bekanntheitsgrad weiterhin rasant anstieg. Im Winter 1922/23 kam der amerikanische Pharmamillionär Albert C. Barnes nach Paris, um für sein Privatismuseum in Merion bei Philadelphia einzukaufen. Bei Zborowski erwarb er neben 52 Arbeiten von Chaïm Soutine auch ein Konvolut von 16 Modigliani-Gemälden. Sie bilden bis heute eine der größten zusammenhängenden öffentlichen Modigliani-Sammlungen weltweit. Unter anderem durch diesen spektakulären Ankauf, der schnell bekannt wurde, stiegen die Preise für Modiglianis Werke dramatisch an, und Léopold Zborowski wurde zu einem wohlhabenden Mann. Seinen Reichtum allerdings konnte der Kunsthändler nicht lange genießen. Im Zuge der Weltwirtschaftskrise verlor er 1929 fast sein gesamtes Vermögen. Als Zborowski 1932 in Paris, auch nur 43 Jahre alt, starb, musste er in einem Armengrab bestattet werden.

Der Zweite Weltkrieg unterbrach alle weiteren Verkäufe. In Deutschland und im zeitweise von den Deutschen besetzten Frankreich galt Amedeo

<sup>11</sup> Dora Vallier, *Kunst und Zeugnis*. Zürich 1961, S. 50 f.

<sup>12</sup> Vgl. Fondation de l'Hermitage (Hg.), *Les Peintres de Zborowski – Modigliani, Utrillo, Soutine et leurs amis*. Ausst.-Kat., Lausanne 1994.





94 Kopf von Jeanne Hébuterne, 1917–18





73 Pinchus Krémégne, 1916



Modigliani offiziell als »entartet«. Aus der Berliner Nationalgalerie wurde eines der schönsten Porträts, die er von Jeanne Hébuterne gemalt hatte, beschlagnahmt [S. 83]. Am 30. Juni 1939, acht Wochen vor Beginn des Zweiten Weltkriegs, ließ es die deutsche Regierung in der Galerie Fischer in Luzern zusammen mit 124 anderen Gemälden und Plastiken versteigern.<sup>13</sup> Alle angebotenen Werke waren zuvor aus deutschen Museen entfernt worden. Den höchsten Preis erzielte mit 175.000 Franken ein Gauguin gewidmetes spätes Selbstbildnis von Vincent van Gogh. Modiglianis Porträt erwarb für 6.600 Franken der Berner Cellist Lorenz Lehr.<sup>14</sup> Beide Künstler zählten damit für das anwesende internationale Publikum zu den am höchsten bewerteten Malern der klassischen Moderne.

Als nach dem Krieg der internationale Kunsthandel wieder zu arbeiten begann, behielt Modigliani seinen Platz an der Spitze der gefragten Künstler. Schon 1952 erzielte eines seiner Aktbilder bei einer Auktion in Paris einen Preis von einer Million Francs. Den verkaufsfördernden Mythos rief zugleich ab 1957 ein Buch wieder in Erinnerung, das innerhalb weniger Jahre auf Französisch, Italienisch und Deutsch erschien. In dem kleinen Bändchen hielt der französische Dichter und Kritiker André Salmon (1881–1969) seine Erinnerungen an Modigliani fest und ergänzte sie mit Gedichten und Briefen. 1939 war sein Text schon in der Pariser Zeitschrift »Les œuvres libres« erschienen. Nun knüpfte er an die große Tradition der École de Paris an und erhob Modigliani noch einmal pathetisch zu ihrem ungekrönten König: »War es vielleicht so, dass nach Mitternacht die Cafés mit der blendenden Beleuchtung, die an diesem Ufer der Seine aufzublühen begannen, ihm als Paläste erschienen, mit denen er sich zufrieden gab? Sein Elend – denn Montparnasse sah ihn sogleich in seinem ganzen Jammer – kannte auch die Zufluchtsstätte eines eleganten Heims, von allem verschönt, was einer bedeutenden Frau die Liebe eingeben kann. Doch ach, Modigliani war ein furchtbarer Zerstörer der Wirklichkeit, er, dessen Kunst aus zarten Schöpfungen gemacht war!«<sup>15</sup>

Natürlich weckten die Summen, die nach dem Krieg wieder für Modiglianis Werke bezahlt wurden, schnell auch bei Fälschern Begehrlichkeiten, zumal es schien, dass die typisierten flachen Porträts mit langen Hälsen und Nasen, kleinen Mündern, meist leeren Augenhöhlen und der charakteristischen Signatur

13 »Moderne Kunst aus Deutschen Museen«, Galerie Fischer, Luzern, 30. Juni 1939.

14 Gesa Jeuthe, »Die Moderne unter dem Hammer – Zur »Verwertung« der »Entarteten Kunst« durch die Uwe Luzerner Galerie Fischer 1939«. In: Uwe Fleckner, *Angriff auf die Avantgarde – Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin 2007, S. 278 (= Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Band 1).

15 André Salmon, *Amedeo Modigliani. Sein Leben und Schaffen, seine Briefe und Gedichte*. Zürich 1960, S. 25.





leicht imitiert werden konnten. Zu den bekanntesten Modigliani-Fälschern in der unmittelbaren Nachkriegszeit gehörte der ungarische Maler Elmyr de Hory (1906–1976). Selbst sein Lebenslauf, den 1969 der amerikanische Journalist Clifford Irving als Buch veröffentlichte<sup>16</sup> und später der Regisseur Orson Welles verfilmte,<sup>17</sup> ist mit Vorsicht zu genießen. Demnach studierte de Hory, Sohn eines österreichisch-ungarischen Diplomaten und einer Bankierstochter, in Budapest, München und Paris klassische Malerei – unter anderem bei Fernand Léger –, wurde wegen Kontakten zu einem Spion inhaftiert, von den Nationalsozialisten in ein Konzentrationslager und später in ein Berliner Gefängnis-Krankenhaus deportiert, aus dem er nach Frankreich fliehen konnte. Als er dort angeblich 1946 seine erste Kopie, nach einem Picasso-Gemälde, verkaufte, entdeckte der 40-jährige, dass er von Fälschungen deutlich besser als vom Verkauf seiner eigenen Werke leben konnte. Elmyr de Hory alias Louis Cassou, Joseph Dory, Joseph Dory-Boutin, Elmyr Herzog, Elmyr Hoffman und E. Raynal siedelte ein Jahr später in die USA über und begann von Miami aus einen schwunghaften Handel mit gefälschten Werken der Klassischen Moderne – darunter häufig mit von amerikanischen Sammlern nach dem Krieg sehr gesuchten angeblichen Modigliani-Bildern. Elmyr de Hory arbeitete dabei mit angesehenen Kunsthändlern wie Jacques Chamberlin und vor allem mit Fernand Legros zusammen, die seinen Angaben nach wussten, dass sie mit nicht-authentischen Bildern handelten.

Die zahlreichen Legenden über Modigliani, die inzwischen jeder in der Kunstwelt über den »peintre maudit« zu erzählen wusste, machten es de Hory und den ihm nachfolgenden Modigliani-Fälschern leicht. Sie lieferten hervorragende Argumente dafür, dass wieder einmal ein neu entdecktes Gemälde irgendwo auf der Welt aufgetaucht war, das zuvor nie jemand gesehen und das auf keiner Ausstellung gezeigt worden war. Modiglianis unstetes Leben, sein Hang zu Haschisch und Alkohol und seine häufigen Wohnungswechsel waren der Grund dafür, dass er nicht Buch über seine Bildproduktion führte. Bei seinem Tod hinterließ der Maler kein Verzeichnis jener Werke, die das Atelier verlassen hatten. Und seine Lebensgefährtin Jeanne Hébuterne, die aus eigener Anschauung Echtes von Falschem hätte scheiden können, hatte dieses Wissen einen Tag nach Modiglianis Tod mit ins Grab genommen.



64 Max Jacob, 1915–16

<sup>16</sup> Irving Clifford, *FAKE! – The Story of Elmyr De Hory, The Greatest Art Forger of Our Time*. New York 1969 (deutsch: *Gefälscht. Das abenteuerliche Leben des größten Kunstfälschers unserer Zeit*. Stuttgart 1970).

<sup>17</sup> »F for Fake«. Frankreich/Iran/Deutschland 1973 (deutsch: »F wie Fälschung«).

Die Geschichten darüber, dass Modigliani ein Essen, eine Flasche Wein, eine Prostituierte oder allgemeine Schulden mit einer Zeichnung bezahlte, weil er pleite war, kannte hingegen inzwischen jeder. Seine Großzügigkeit gegenüber Menschen, die er mochte, ebenfalls. Wer wollte also bestreiten, dass noch Hunderte unbekannter Werke im Umlauf sein konnten, die nur darauf warteten, der staunenden Öffentlichkeit präsentiert zu werden. Bei Modigliani, dem zu Lebzeiten verkannten »Sohn der Sterne« wollte man gern glauben, dass alles möglich sein könnte. Schließlich mussten ja nicht einmal ein Bild oder eine Zeichnung zwangsläufig echt sein, die sich bis zu Modiglianis Freund und Händler Léopold Zborowski zurückverfolgen ließen. Sie konnten auch dann noch von einem befreundeten anderen Maler vollendet oder ganz gemalt worden sein. Dazu kam, dass auch die im Alter von 19 Jahren nach Frankreich zurückgekehrte und inzwischen erwachsene Jeanne Modigliani dem unter Künstlerwitwen und -kindern weitverbreiteten Irrglauben nachhing, vor allem die eigene Familie könne am besten entscheiden, was ein authentisches Werk ist und was nicht.<sup>18</sup> Sie stellte, wie auch verschiedene von Modiglianis Modellen, nach dem Krieg Expertisen zu Arbeiten ihres Vaters aus, bei dessen Tod sie gerade einmal 14 Monate alt gewesen war, und lag damit nicht immer richtig. »Jeanne war unmöglich«, bestätigt der Genfer Kunsthändler und -berater Marc Blondeau, »denn sie unterzeichnete Echtheitszertifikate auf eine sehr subjektive Weise, ohne seriöse Forschung. Sie autorisierte sogar Menschen dazu, Bronze-reproduktionen nach Skulpturen ihres Vaters produzieren zu dürfen, trotz der Tatsache, dass er immer nur in Stein gearbeitet hat.«<sup>19</sup> Die seriöse kunsthistorische Forschung betrachtete unterdessen Modiglianis Schaffen lange Zeit als nicht ernst zu nehmende Gefälligkeitskunst, der keine große Beachtung geschenkt werden musste. Ohne Autoritäten half nur der Glaube an die Echtheit der Arbeit an der heimischen Wand.

### Der Wettstreit der Experten

Den ungleich größeren Schaden für Modiglianis Ruf richtete spätestens nach dem Krieg aber das Problem eines fehlenden zuverlässigen Werkverzeichnisses an. Schon 1929 wagte der deutsche Kunsthistoriker Arthur Pfannstiel die Herausgabe eines ersten Catalogue raisonné für die Gemälde, dem 1958 ein

»Die letzten Male sah ich ihn im Frühjahr 1914. Vor allem sein verschlechterter Gesundheitszustand berührte mich: die Augen glühten, und um den Mund hatte er einen bitteren Zug. Die nicht ausgeheilte Tuberkulose und der Alkoholmissbrauch hatten das Gesicht ausgehöhlt.«

Carlo Carrà

18 Ein Vergleich mit dem maßgeblich von den Künstlererben mitverursachten Fälschungsskandal um Alexej von Jawlensky, der 1998 für das Folkwang-Museum in Essen zu einer nachhaltigen Blamage wurde, wäre an dieser Stelle aufschlussreich, würde aber den Rahmen sprengen.

19 Zit. nach: Marc Spiegler, »Modigliani - The Experts Battle«. In: ARTnews, January 2004, S. 124–129.

20 Arthur Pfannstiel, *Modigliani – L'art et la vie Paris 1929; Dessins de Modigliani*, Lausanne 1958.



zweiter Band für die Zeichnungen folgte.<sup>20</sup> Beide gelten heute nicht mehr als zuverlässig; Pfannstiel hatte weder die finanziellen noch die logistischen Möglichkeiten, alle Werke im Original zu sehen. Außerdem war er nicht nur 1929 in den Wacker-Skandal um die dreißig in Berlin angebotenen gefälschten Van-Gogh-Gemälde verwickelt;<sup>21</sup> Pfannstiel gehörte nach dem Krieg auch zu jenen Experten, die die Fälschungen von Elmyr de Hory zu echten Werken erklärten – und dafür von der Galerie Legros Honorare kassierten.

Ebenfalls 1958 erschien das bis heute grundlegende Werk »Amedeo Modigliani. Peintre« von Ambrogio Ceroni.<sup>22</sup> In ihm und in der Neuausgabe von 1970 listet der Italiener, der hauptberuflich Bankier war, insgesamt 337 Ölgemälde auf. Ceroni war allerdings nur bereit, solche Werke als authentisch zu akzeptieren, die er selber im Original gesehen hatte. Was sich bei Erscheinen seines Buches außerhalb Europas befand, war für ihn kaum erreichbar, unter anderem, weil Ceroni nie in die USA reiste. So fand zum Beispiel das zweifellos authentische und auf vielen Ausstellungen gezeigte *Kleine Mädchen mit blauen Augen* aus dem Marion Koogler McNay Art Museum in San Antonio/Texas nicht Zugang in sein Werkverzeichnis. Die damals noch in Privatbesitz befindlichen Geschäftsunterlagen von Modiglianis erstem Galeristen Paul Guillaume, aus denen sich heute die Herkunft vieler Bilder rekonstruieren lässt, standen ihm nicht zur Verfügung. Ceroni wies oft nur den Standort der Werke nach, die er gesehen hatte, nicht aber ihre Provenienz bis zurück zum Atelier des Malers. Trotzdem verlassen sich seriöse Auktionshäuser und Galeristen bis heute vor allem auf Ceroni, so der Londoner Kunsthändler James Roundell: »Wenn ein Gemälde nicht im Ceroni verzeichnet ist oder eine alte Provenienz aufweist, würde ich es nicht mit der Kneifzange anfassen.«<sup>23</sup>

Der deutsche Kritiker Joseph Lanthemann kam 1970 auf stolze 1024 authentische Werke, davon 420 Gemälde,<sup>24</sup> und wurde dadurch zum gefragten Gutachter, der bis in die 1980er Jahre seine heute umstrittenen Expertisen verschickte. Der Mailänder Kunsthistoriker Osvaldo Patani schließlich veröffentlichte 1991 einen Werkkatalog mit 349 Gemälden, dem im darauf folgenden Jahr ein weiterer über die Zeichnungen und 1994 ein Verzeichnis mit wissenschaftlichem Anspruch folgte, das zum Erstaunen vieler belegte, dass auch bei Modigliani durchaus noch seriöse Entdeckungen zu machen waren.<sup>25</sup>

21 Koldehoff 2003 (wie Anm. 3).

22 Ambrogio Ceroni, *Amedeo Modigliani. Peintre. Suivi des »Souvenirs« de Lucia Czechowska*. Mailand 1958.

23 In: *The Art Newspaper*, May 2002.

24 Lanthemann, Joseph: *Modigliani 1884–1920. Catalogue raisonné. Sa vie, son œuvre complet, son art*. Barcelona 1970.

25 Osvaldo Patani, *Modigliani. Catalogo generale – Dipinti*. Mailand 1991; *Modigliani. Catalogo generale – Sculture e disegni 1909–1914*. Mailand 1992; *Catalogo generale – Disegni 1906–1920, con i disegni provenienti dalla collezione Paul Alexandre (1906–1914)*. Mailand 1994.

## Entdeckungen sind möglich

1993 war bekannt geworden, dass es noch eine ganze Sammlung von mehreren Hundert überwiegend auf Papier ausgeführten Arbeiten gab, von der kaum jemand etwas wusste. Sie gehörten ursprünglich dem Pariser Arzt Paul Alexandre, der sie ab 1907 zusammengetragen hatte. Ein Teil dieser Arbeiten wurde noch zu Lebzeiten des Sammlers – und mit seiner Einwilligung – in den sechziger Jahren in alle Winde verstreut. Ihr Verkauf bescherte Alexandre einen gesicherten Lebensabend und seiner Familie ein reiches Erbe. Weil etwa seine Patentochter Hélène Perronet Katzen so sehr mochte, schenkte Paul Alexandre dem Kind vor dem Krieg eine Kohlezeichnung. Das 43 mal 27 Zentimeter messende unsignierte Hochformat zeigt einen ägyptisch anmutenden Frauenakt mit einer sitzenden Katze im Vordergrund. Als sich Hélène Jahrzehnte später, im November 1991, davon trennte, erlöste das Blatt bei Sotheby's in New York eine runde Viertelmillion Dollar. Aus dem unbekannten Maler vom Pariser Montmartre, dessen Bilder Paul Alexandre so gut gefielen, dass er sich von ihm malen ließ, war inzwischen der Kunstmarktstar Amedeo Modigliani geworden.

An die fünfhundert Modigliani-Zeichnungen und ein ansehnliches Konvolut von Gemälden hatte Paul Alexandre in den Jahren 1907 bis 1914 zusammengetragen. Danach wurde der Arzt zum Kriegsdienst eingezogen. Warum sich die beiden bis dahin befreundeten Männer nach Kriegsende nicht mehr wiedersehen, blieb bis heute ungeklärt. »Aus dieser Zeit«, verkündete der kunstsinige Dermatologe in seinen Erinnerungen über die Jahre vor dem Krieg, »habe ich fast alle seine Gemälde und Zeichnungen.«<sup>26</sup> Hier allerdings irrte sich der stolze Mäzen, der dem Maler ein Atelier in der Rue Delta besorgte und ihn anflehte, nur ja kein Blatt zu vernichten oder für billigen Absinth und Haschisch zu verscherbeln; lieber wollte er selbst alles erwerben, was Amedeo Modigliani zu Papier oder auf die Leinwand brachte. Einige offensichtlich zurückgehaltene Hauptwerke seiner Frühzeit allerdings fanden über Modiglianis Kunsthändler Paul Guillaume durchaus den Weg in andere Sammlungen. Paul Alexandre selbst hatte zu Lebzeiten geplant, seine Sammlung in einem entmythologisierenden Modigliani-Buch zu veröffentlichen. Diese Aufgabe übernahm schließlich, als Abschluss seines Werkverzeichnisses, Osvaldo Patani. Eigentlich



Paul Alexandre in seinem Sprechzimmer, 1909

»Das Glück ist ein Engel mit ernstem Gesicht.«

Modigliani auf einer Postkarte an Paul Alexandre, Livorno, Juni 1913

26. Zit. nach: Noël Alexandre, *Der unbekannte Modigliani. Unveröffentlichte Zeichnungen, Papiere und Dokumente aus der ersten Sammlung Paul Alexandre*. Antwerpen: 1993.





29 Paul Alexandre vor einem Fenster, 1913



53 Madame Othon Friesz  
(La Marseillaise), 1915

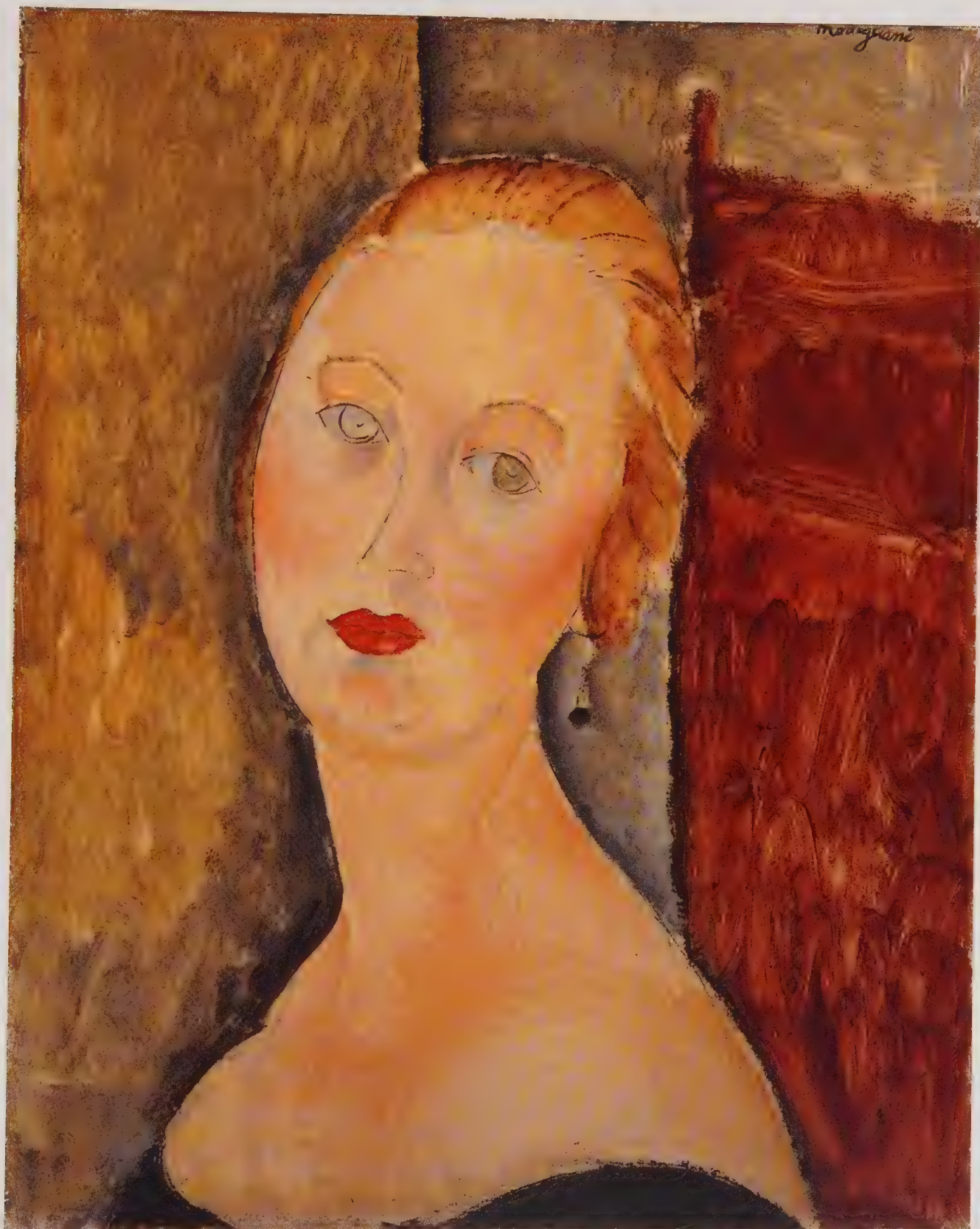
hatte er einen zusätzlichen vierten Band geplant. Davon nahm Patani allerdings 1999 wieder Abstand. Gegenüber dem in London erscheinenden »Art Newspaper« nannte er zwei Gründe für seine Entscheidung: »Ich bin enttäuscht, demoralisiert und auch verärgert. Ich bin ein ehrlicher Mensch, und heutzutage muss ich mich mit zu vielen eigennützigen Interessen und mit zu vielen Fälschungen auseinandersetzen, die im Umlauf sind.«<sup>27</sup> Vor allem aber, so Patani weiter, habe ihm das in Paris ansässige Institut Wildenstein über einen Rechtsanwalt schriftlich mit juristischen Konsequenzen gedroht, falls er sich gegen jene Zu- oder Abschreibungen wenden würde, die im in Vorbereitung befindlichen eigenen Wildenstein-Modigliani-Katalog vorgenommen würden.

### Kampf der Giganten

Zur Zeit konkurrieren vor allem zwei Publikationsprojekte um den Rang des definitiven Werkverzeichnisses. Und mit ihnen konkurrieren deren Autoren in mittlerweile offener Auseinandersetzung auch darüber, wer überhaupt das

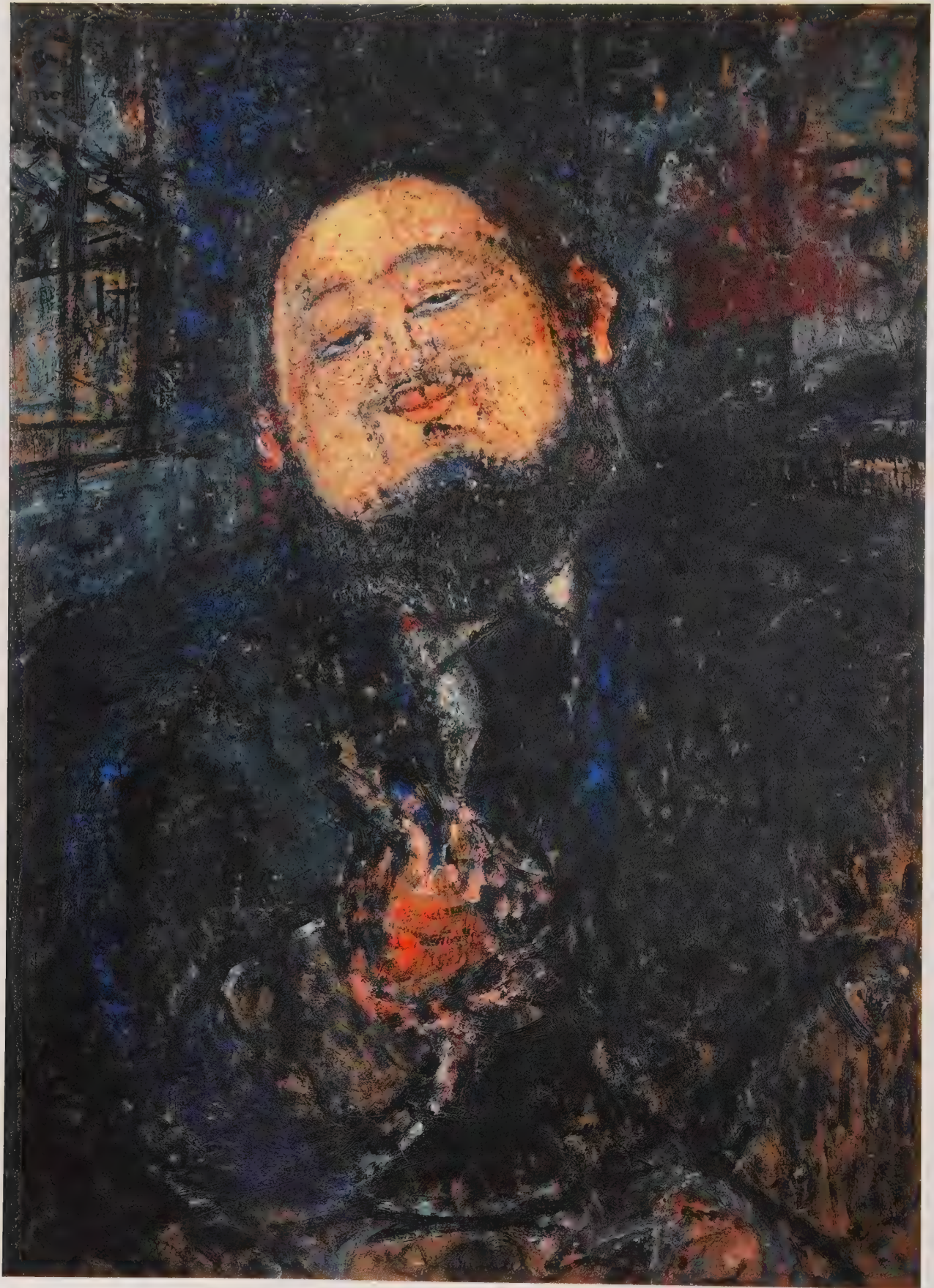
27 Zit. nach: Georgina Adam, »Fake Modiglianis Poison Art Market«. In: *The Art Newspaper*, May 2002.





108 Madame Surville, 1918





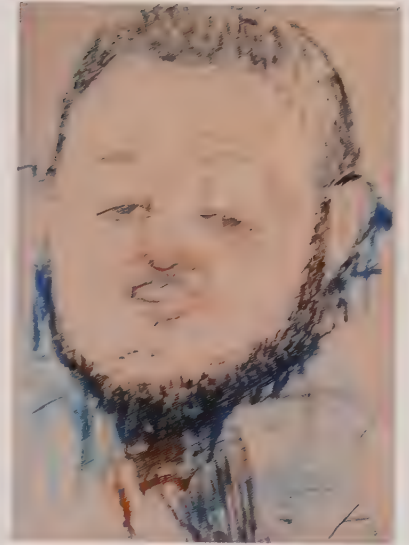


Recht hat über den Nachlass von Amedeo Modigliani und dann über Modiglianiwerte zu wachen. Perjuristisch ist die Frage der Zuständigkeit nach französischem Recht geklärt. Christian Parson, zwei Jahrzehnte lang Dozent am *Institut d'art visuel d'Orléans*, lernte Mitte der 1970er Jahre die Recherchen für seine Doktorarbeit Jeanne Modigliani kennen. Beide verstanden sich und so übertrug die Künstlerin Tochter bei ihrem Tod 1984 Parson testamentarisch das *«Droit moral»*. Danach haben in Frankreich nur die Erben eines Künstlers oder von ihnen beauftragte Personen das Recht, über ein Bildnis zu wachen – und auch über Echtheit und Fälschung zu entscheiden. Weil dies in der Regel die Rechte der von Sammlern für ihre Expertisen bezahlten Laien können, ist das *«Droit moral»* eine luxuriose Ernährungsweise.

Parson übernahm von Jeanne Modigliani deren private Fotostudioshütte an Grand Vallée – vor allem Postkarten und Briefe – veröffentlichte zahlreiche Bücher und Kataloge und verantwortete mehrere Dutzend Ausstellungen auf der ganzen Welt. Als Basis seiner Arbeit gründete er das *«Modigliani-Institut Archives Légalis»* und begann mit der Veröffentlichung eines eigenen *«Modigliani-Werkverzeichnis»*, das in den Jahren 1990, 1991 und 1994 erschienen die Bände I, II und III.<sup>14</sup>

Parson erwarb nach eigener Angabe die Archive von Arthur Honegger, André Breton, Camille Joseph Lachmann und Oswald Pataï und ließ gründete im Frühjahr 2001 das *«Modigliani Committee»*, dem neben Parson selbst unter anderem Jean Kising angehörte, der Sohn von Modiglianis Marie und Moïse Kising und Autor von dessen *Werkverzeichnis*. Ausgerechnet sein Vater steht in Verdacht, im Auftrag und auf Kennung von Léopold Zborowski im Paris der 1970er Jahre Modigliani-Werke gefälscht zu haben. Jean Kising selbst gestand später ein, dass er gelegentlich auch dann Echtheitszertifikate für Modigliani-Werke unterschrieben habe, wenn er die Arbeiten gar nicht gesehen hatte von Parson aber darum gebeten worden sei.<sup>15</sup>

Das Archiv soll nur unter Parsons Ägide einer neuen, definitiven *Catalogue raisonné* erarbeiten. In der Fachwelt wird das Vorgehen mit Skepsis betrachtet. Daniel Marquie, Dozent der Pariser Kunstschule, ließ schon kurz nach der Nominierung von Parsons Komitee verurteilen: *«Dieses Komitee ist ein sozialer Witz. Parson ist Fischen gegangen und hat Menschen gefangen, von*



81 | Christian Parson, 2014

<sup>14</sup> *«Modigliani Archives Légalis»*, [www.modigliani-archives.com](http://www.modigliani-archives.com).

<sup>15</sup> *«Modigliani Archives Légalis»*, *«Catalogue raisonné»*, [www.modigliani-archives.com](http://www.modigliani-archives.com), 1990, Modigliani, *«Catalogue raisonné»*, [www.modigliani-archives.com](http://www.modigliani-archives.com), 1990, *«Modigliani Archives Légalis»*, *«Catalogue raisonné»*, [www.modigliani-archives.com](http://www.modigliani-archives.com), 1990, *«Modigliani Archives Légalis»*, *«Catalogue raisonné»*, [www.modigliani-archives.com](http://www.modigliani-archives.com), 1990.

<sup>16</sup> Marc Selinger *«A. Goussier»*, *«APNews»*, Summer 2007, 1, 82–83.

denen alle Welt sehen kann, dass sie nicht genug von Modigliani wissen, um sagen zu können, ob etwas in Ordnung ist. Niemand wird ihren Katalog ernst nehmen.« Sein Genfer Kollege Marc Blondeau teilt diese Einschätzung: »Für mich ist das Unsinn – ein Nicht-Ereignis.«<sup>31</sup>

### Wissen und Wissenschaft

In der Vergangenheit fiel der umtriebige Nachlassverwalter Parisot verschiedene Male auch dadurch auf, dass er sich in Ausstellungen und Publikationen dazu verleiten ließ, der Öffentlichkeit neue Arbeiten als Werke von Modiglianis Hand zu präsentieren, an denen andere ausgewiesene Kenner zumindest massive Zweifel haben.

Ein *Liegender Frauenakt* zum Beispiel, den Parisot 1996 im vierten Band seines Werkverzeichnisses (»Témoignages«) als authentisches Werk publiziert hat,<sup>32</sup> enthält laut Marc Restellini nach materialtechnischen Untersuchungen des University College London Titaniumweiß – einen Farbzusatz, den Modigliani nicht verwenden konnte, weil er erst nach seinem Tod in den Handel kam. Parisot behauptete, die gemessenen Werte seien nicht eindeutig, außerdem könne sich der Stoff in einem später aufgetragenen Firnis befinden. »Wir haben Titanium in mehreren Schichten gefunden«, hält dem Restellini entgegen. »Es ist nicht der Firnis.«<sup>33</sup>

In Spanien ließ die Polizei 2002 sogar eine von Parisot verantwortete Ausstellung schließen und 77 darin gezeigte Zeichnungen beschlagnahmen. Die Blätter stammten angeblich von Modiglianis Geliebter, Jeanne Hébuterne. Schon im Herbst 2000 hatte Parisot den Enkel ihres 1979 verstorbenen Bruders André, den Rechtsanwalt Luc Prunet, dazu bewegen können, ihm Leihgaben für eine Ausstellung in der angesehenen Fondazione Giorgio Cini in Venedig zur Verfügung zu stellen. Unter dem Titel »Modigliani und die Seinen« wurde dort zum ersten Mal neben Modigliani und einigen Künstlern aus seinem Umkreis auch dessen Lebensgefährtin ausführlich als Künstlerin gewürdigt.<sup>34</sup> Nach Ende der Ausstellung kam es aber offenbar zwischen Parisot und Prunet zum Streit, weswegen der Hébuterne-Erbe für eine von Parisot geplante Nachfolgeschau in mehreren spanischen Städten seine Leihgaben verweigerte. Als die Ausstellung trotzdem angekündigt wurde und stattfand, vermutete



33 Frank Burty Haviland, 1914

»Eines Tages beschloss Modigliani, mit Malen anzufangen. Er ging zum Maler und Kunstsammler Frank Burty Haviland, der neben Picasso an der Rue Schoelcher wohnte. Frank lieh ihm Farben, Pinsel und Leinwand. Modigliani wollte seine Erfahrungen, die er bei der Bildhauerei gemacht hatte, in die Malerei übersetzen.«

Adolphe Basler

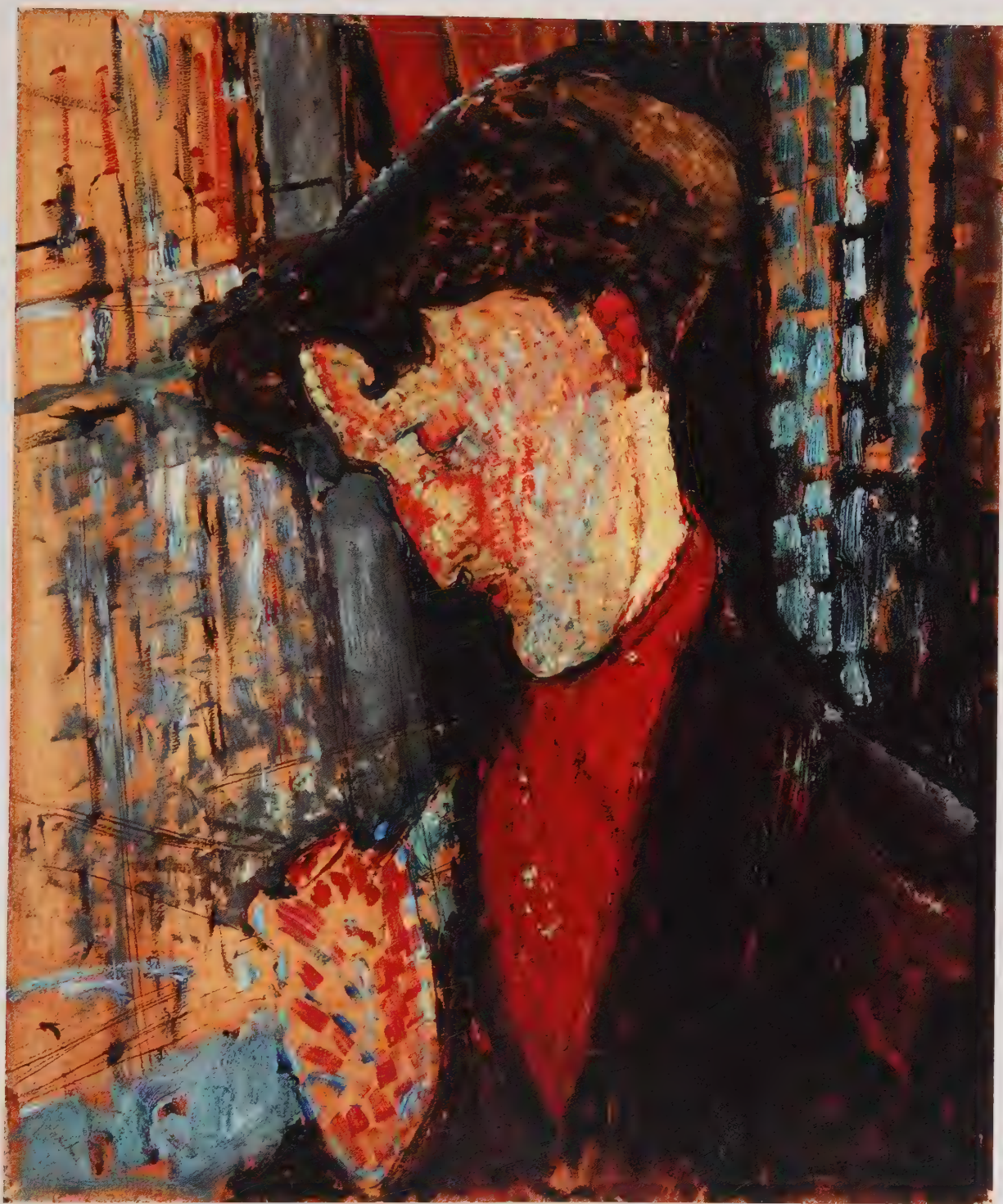
31 Zit. nach: Stephen Wallis, »The Modigliani Mess«, In: *Art & Auction*, April 2001, S. 44.

32 Parisot 1996, S. 40 f. (wie Anm. 29).

33 Zit. nach: Spiegler 2004 (wie Anm. 19)

34 Fondazione Giorgio Cini (Hg.), *Modigliani e i suoi*. Borgaro Torinese 2000.





32 Frank Burty Haviland, 1914

Prunet, dass Fälschungen gezeigt werden könnten. Die Originale, die er besaß, standen schließlich nicht zur Verfügung. Die Polizei beschlagnahmte 77 der ausgestellten Arbeiten, und Christian Parisot verstrickte sich in Widersprüche.<sup>35</sup>

In der Obhut der französischen Polizei befinden sich mindestens drei Gemälde, die Parisot Modigliani zugeschrieben hat, deren Echtheit aber zumindest umstritten ist. Eines davon, eine von Parisot als Jugendwerk mit lediglich gefälschter Signatur bewertete *Promenade in Livorno*, wurde vor einer Versteigerung im Pariser Auktionshaus Drouot beschlagnahmt. Die beiden anderen Gemälde – *Junger Mann mit Schnurrbart* und *Mädchen mit Ponyfrisur* – wurden aus Ausstellungen in Frankreich beschlagnahmt.

Im Herbst 2007 überraschte Parisot die Kunstwelt bei einer Pressekonferenz in Belgrad mit der Enthüllung, auch dort sei ein unbekanntes Modigliani-Gemälde gefunden worden.<sup>36</sup> Das angeblich 1918 entstandene Bildnis eines jungen Mannes mit leicht gewelltem Haar gehöre einem Serben, der inzwischen nicht mehr in seiner Heimat lebe. Insgesamt 17 Jahre habe es gedauert, die Echtheit des Bildes zu bestätigen. Dafür spreche unter anderem die Frisur des Dargestellten, die ins Musiker- oder Literatenmilieu verweise, und der Umstand, dass das Bild mit verdünnten Farben gemalt worden sei – schließlich habe Modigliani immer nur wenig Geld gehabt.

Die Vorwürfe, die gegen ihn erhoben werden, seien das Ergebnis einer »Hexenjagd«, ließ Christian Parisot das Kunstmagazin »ARTnews« wissen.<sup>37</sup> In einem großen grundsätzlichen Verfahren werde er alle Anschuldigen widerlegen – auch jene, bei den in Spanien gezeigten Hébuterne-Zeichnungen handle es sich um Fälschungen. Der angekündigte Prozess wurde allerdings bereits mehrfach verschoben. Für Parisot steht der Hauptverantwortliche für das aktuelle Dilemma trotzdem bereits fest: »Die Polizei führt nur die Anordnungen ihrer Vorgesetzten aus, von Marc Restellini und dem Institut Wildenstein.«<sup>38</sup>

### Konkurrierende Kataloge

In Zusammenarbeit mit dem Pariser Institut Wildenstein begann Marc Restellini, der ehemalige künstlerische Direktor des Musée du Luxembourg (2000 bis 2003) und jetzige Leiter der privat geförderten Ausstellungshalle Pinacothèque de Paris, 1997 damit, einen endlich verbindlichen Kanon der authentischen

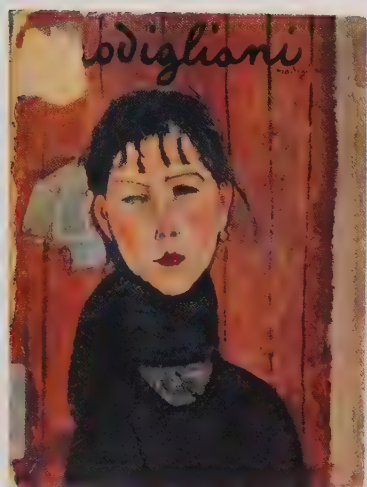
35 Spiegler 2007 (wie Anm. 30).

36 Ksenija Prodanovic, *Unknown Modigliani painting surfaces in Serbia*. Reuters News Agency, 25.9.2007, 10:22 a. m. (<http://www.reuters.com/article/entertainmentNews/idUSL2576382620070925>).

37 Spiegler 2007 (wie Anm. 30).

38 Ebd.





"SOUVENIRS ET DOCUMENTS"

# MODIGLIANI ET SON ŒUVRE

par  
ARTHUR PFANNSTIEL

ÉTUDE CRITIQUE  
ET CATALOGUE RAISONNÉ

LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS  
27, RUE D'ARNAIS, PARIS-VII



AMBROGIO CERONI

# AMEDEO MODIGLIANI

PEINTRE

1872-1920 - "SOUVENIRS" DE  
LUNIA CZELUSKA



EDIZIONI DEL MILIONE  
MILAN 1958



J. LANTHEMANN

# MODIGLIANI

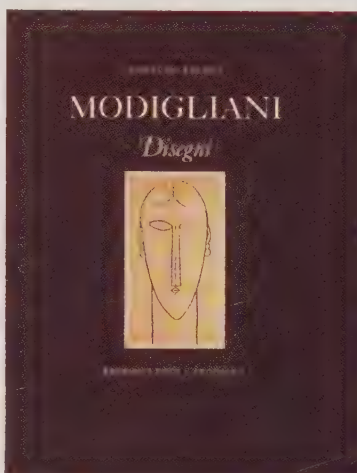
1884-1920

CATALOGUE RAISONNÉ

Sa vie son Œuvre complet son art

avec illustrations de sculptures et dessins

1970



# MODIGLIANI

*Disegni*



EDIZIONE UNICA 1976

OSVALDO PATANI

# MODIGLIANI

*Disegni*



EDIZIONI DELLA BECCHIOLA  
MILANO 1976

# MODIGLIANI

Christian Parisot



CATALOGUE  
RAISONNÉ

Editions Graphis Arte

Christian Parisot

# MODIGLIANI CATALOGUE RAISONNÉ

DESSINS  
AQUARELLES  
TOME I

éditeurs  
Giorgio et Guido Guastalla

révisé par  
Christian Parisot,  
Jeanne Modigliani,  
Fulvio Venturi

Editions Graphis Arte

Fünf Catalogues raisonnés,  
fünf Meinungen (v.l.n.r.):  
Arthur Pfannstiel, 1956  
Ambrogio Ceroni, 1958  
Joseph Lanthemann, 1970  
Osvaldo Patani, 1976  
Christian Parisot, 1990









Modigliani-Gemälde und -Zeichnungen zusammenzustellen. In diese konkurrierenden Bemühungen setzen Galerien, Auktionshäuser und private Händler zwar mehr Hoffnung als in Parisot, unumstritten sind allerdings auch seine Bemühungen nicht.

Das Institut Wildenstein wird finanziell von der gleichnamigen Galeristendynastie unterhalten – einer der einflussreichsten Kunsthandelsfamilien weltweit. Seit den 1930er Jahren publiziert das Unternehmen auch Werkverzeichnisse, die eigens zusammengestellte Wissenschaftlerteams im Institut an der Rue de la Boétie im vornehmen 8. Arrondissement erarbeiten. Zur Zeit listet die Website des Instituts 47 Projekte zu einzelnen Künstlern von Boucher und Courbet über Gauguin, Ingres, Manet und Monet bis zu Pissarro, Renoir, van Dongen und Zurbarán.<sup>39</sup> Kritiker befürchten schon seit Jahren, dass die Händlerinteressen der Galerie Wildenstein die Forschungstätigkeit des Institut Wildenstein beeinflussen. Der Firmenpatriarch Daniel Wildenstein stellte gegenüber dem Journalisten Stephen Wallis fest, das Institut Wildenstein erarbeite in Paris seine Werkverzeichnisse völlig unabhängig von den Aktivitäten der Galerie in New York. Seine Familie unterstütze Restellini und sein Projekt, weil er selbst Ambrogio Ceroni gut gekannt habe und nun sehe, wie viele falsche Werke seit dessen Tod als echte Modiglianis publiziert und verkauft worden seien: »Hätte ich alle Modiglianis gekauft, die seit Ceroni »entdeckt« worden sind, wären wir heute ruiniert.«<sup>40</sup>

Auch Restellini hat Zugriff auf einen Teil jener wenigen erhalten gebliebenen Dokumente, die frühe Modigliani-Verkäufe belegen – etwa auf das Archiv von Zborowskis Geschäftspartner Jonas Netter und auf Unterlagen aus dem Nachlass von Roger Dutilleul, einem bedeutenden frühen Modigliani-Sammler. Trotzdem unterliefen auch ihm in der Vergangenheit Fehleinschätzungen.

Im Jahr 2000 erwirkte ein Schweizer Sammler, Besitzer zweier Zeichnungen von Modigliani, in Frankreich ein Gerichtsverfahren gegen Wildenstein, weil Restellini die beiden Blätter nicht in seinen Katalog aufnehmen wollte. Die Richter erklärten eines der Werke, *Junges Mädchen*, auf Basis einer von ihnen beauftragten Expertise, für authentisch und wiesen die Fachleute an, dies auch in ihr Verzeichnis aufzunehmen. Kurz darauf erklärte Marc Restellini, dass er das Projekt eines Zeichnungs-Katalogs aufgeben werde.



Probleme bereitete auch bereits mehrfach der Band über die Gemälde, der ursprünglich für 2002, dann für 2005/06 angekündigt war und für den es zur Zeit kein definitives Erscheinungsdatum gibt. Kurz nachdem Restellini seine Arbeit begonnen hatte, sollte im Juni 1997 in einem Londoner Auktionshaus ein Gemälde versteigert werden, dessen Schätzwert sich auf umgerechnet 1,3 bis 1,7 Millionen Pfund belief. Auf einem Briefbogen des Institut Wildenstein faxte Restellini, der nach eigenen Angaben von dem Auktionshaus um seine Meinung gebeten worden war, am Morgen der Auktion nach London: »Hiermit bestätige ich, dass [das betreffende Werk] meiner Überzeugung nach nicht von der Hand Amedeo Modiglianis stammt. Dieses Gemälde wird also nicht in den in Kürze erscheinenden Catalogue raisonné seiner Werke aufgenommen, den ich mit dem Wildenstein Institut vorbereite. Bitte übermitteln Sie [der Öffentlichkeit] diese Information, wenn es zum Aufruf kommt.«<sup>41</sup>

Das Auktionshaus zog das Gemälde, das durchaus seriöse Vorbesitzer hatte und auch im Werkkatalog von Ceroni aufgeführt ist, zurück. Der Einlieferer verklagte Wildenstein vor einem New Yorker Gericht, das aber nur feststellen konnte, es sei nicht in der Lage über die Echtheit des Gemäldes zu entscheiden. Als der Besitzer daraufhin Klage vor einem Pariser Gericht einreichte, erklärte Wildenstein, dass Marc Restellini freier Mitarbeiter des Hauses und für seine Meinungsäußerungen selbst verantwortlich sei.<sup>42</sup> Auch prominente Händler wie Ernst Beyeler in Basel oder David Nahmad aus London lagen mit Restellini bereits im Streit, weil er die Echtheit von Werken aus ihrem Besitz zunächst nicht akzeptieren wollte.<sup>43</sup>

### Neue Fälschungsstrategien

Christian Parisot gibt an, er kenne mindestens 130 authentische Modigliani-Gemälde, die aus verschiedenen Gründen nicht in Ceronis Katalog enthalten seien.<sup>44</sup> Das Gesamtwerk müsse deshalb mit rund 460 Bildern angesetzt werden. Marc Restellini weist dagegen darauf hin, dass Modigliani nicht mehr als fünf oder sechs Gemälde im Monat fertigstellte, und geht deshalb von einer erhaltenen Gesamtzahl von 350 bis 360 aus. Auf jedes authentische Gemälde, so Restellini, kämen dabei drei, auf jede authentische Zeichnung neun Fälschungen.<sup>45</sup>

41 Zit. nach: Spiegel 2/94 (wie Anm. 19).

42 Le Figaro, 20.7.2002.

43 Spiegel 2/94 (wie Anm. 19).

44 Wallis 2000, S. 39 (wie Anm. 31).

45 Ebd.

Dabei geht es keineswegs nur um Fälschungen, die schon seit längerem in Umlauf sind. Modigliani-Kopien werden auch heute noch gemalt und als Originale angeboten. Ende der 1990er Jahre begannen am internationalen Kunstmarkt die Preise wieder zu steigen. Im November 1999 erzielte Modiglianis Frauenporträt *Die schöne Rumänin* bei Sotheby's in New York 16,8 Millionen Dollar. Vier Jahre später, im November 2003, zahlte ein unbekannter Sammler wieder in New York, diesmal bei Christie's, für einen *Liegenden Akt* 26,9 Millionen Dollar. Und noch einmal zweieinhalb Jahre später, am 19. Juni 2006, wechselte ein Bildnis von Jeanne Hébuterne in schwarzem Kleid und mit Hut aus der Sammlung des Pharmavertriebs-Unternehmers Marvin Schein für umgerechnet 30,3 Millionen Dollar bei Sotheby's in London den Besitzer. Vor dem Hintergrund immer neuer Rekordpreise ist Amedeo Modigliani nach wie vor das Objekt der Begierde bei zahllosen Fälschern und bei betrügerischen Kunsthändlern, die deren Werke zu Geld zu machen versuchen.

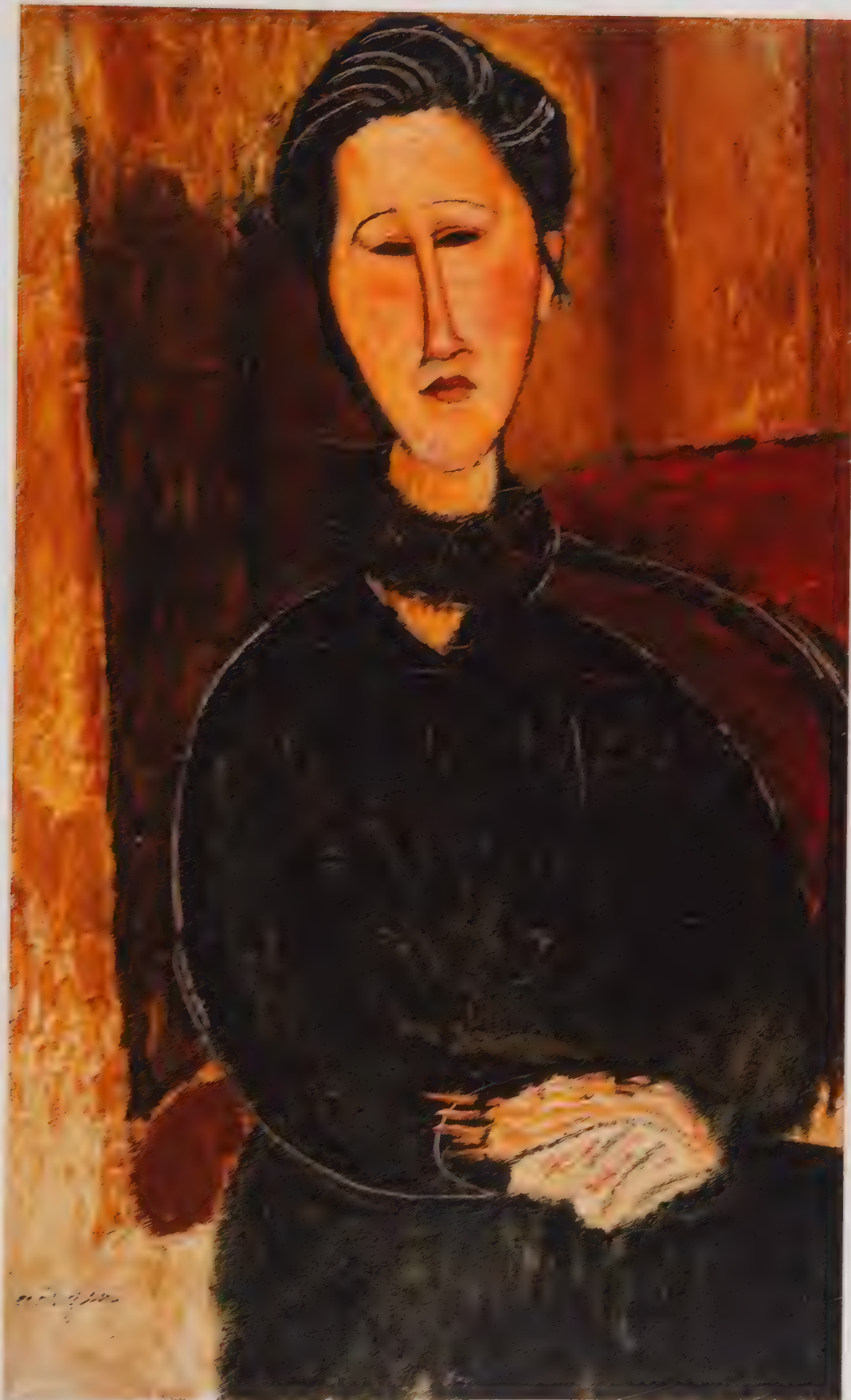
### Restrisiko

Nach wie vor birgt jede Modigliani-Ausstellung so lange das Risiko in sich, fragwürdige Werke zu nobilitieren, bis es ein verlässliches Werkverzeichnis geben wird. Von einem »Albtraum« spricht der angesehene Londoner Händler James Roundell, von einem »großen Minenfeld« die Direktorin des Londoner Privatmuseums »Estorick Collection of Modern Italian Art«, Roberta Cremoncini. Und Phillip Hook, der im Auktionshaus Sotheby's entscheidet, welche Modigliani-Werke angeboten werden können, sieht das Problem gar als »Teufelsfrage« an.<sup>46</sup> Bevor es keinen verbindlichen Catalogue raisonné gibt, den alle Teilnehmer am Kunstmarkt anerkennen, traue sich bei Modigliani kaum jemand ein Urteil zu, bestätigt auch Marc Blondeau: »Ich erinnere mich, dass ich aus einer hervorragenden französischen Sammlung ein Bild bekam, das ich bei Sotheby's in Paris einliefern sollte. Aber ich war beunruhigt, weil die Provenienz bis zu Zborowski zurückging. Ich akzeptierte es für die Versteigerung, behielt mir aber das Recht vor, es später noch zurückziehen zu können. Dann bat ich drei der wichtigsten Kunsthändler um ihre Meinung. Keiner von ihnen hat mir eine Entscheidung mitgeteilt. Alle fragten nur: »Was meinen die anderen?« Ich habe das Bild in letzter Minute wieder aus der Auktion herausgenommen.«<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Ale et al. nach Adam 2002, wie Anm. 27.

<sup>47</sup> Zit. nach Siegler 2004, wie Anm. 9.













114 Anna, 1919



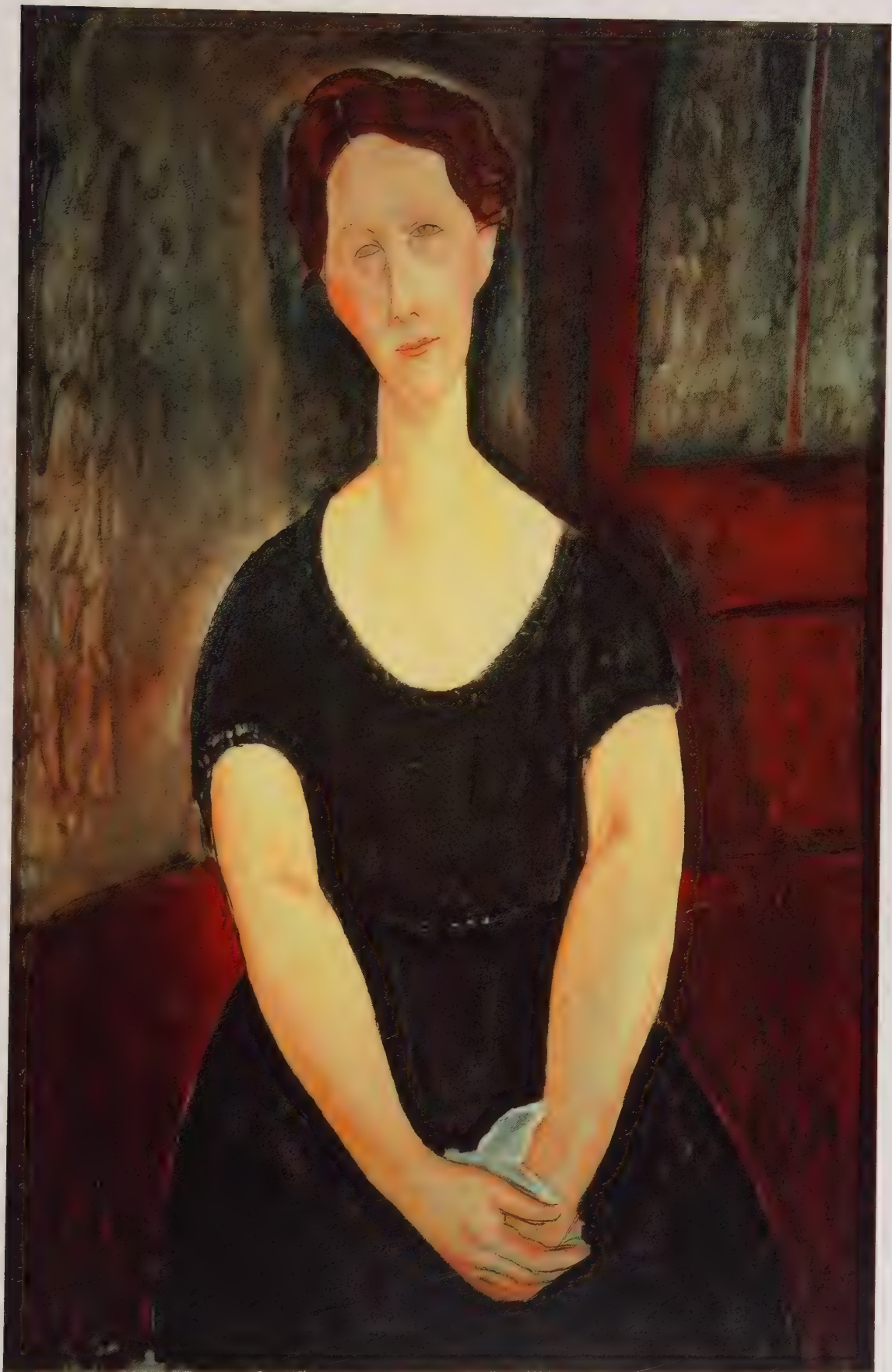


98 Dédie (Odette Hayden), 1918



125 Porträt einer Polin, 1919





121 Madame A. Eyraud-Vaillant, 1909



106 De Jonge Lolotte. 1918



# Modigliani oder das Mysterium

J. M. G. Le Clézio

Alles an ihm ist Geheimnis, Innerlichkeit, verhaltene Kraft. Wenn man zum ersten Mal ein von Modigliani gemaltes Gesicht sieht, ist es das, was erstaunt: Etwas ist nicht ausgeprägt, ist nicht vollendet, da fehlt etwas, in den Linien, in der Farbe. Es zittert und verschwindet, erscheint erneut, wie ein Licht, wie das Aufleuchten eines Blicks, wie ein Lächeln. Unmöglich, dies festzuhalten, es zu ergreifen. Das ist das Mysterium Modiglianis, seine Macht: Er ist einer der wenigen Zauberer unserer Welt, der an das Leben, an die Bewegung glauben lässt.

Um wahrhaft zu sagen, was diese Kraft ist, müsste man, glaube ich, vom Anfang der Malerei selbst sprechen, den Tieren der Frühgeschichte, den Glyphen, den Statuetten Kretas oder der keltischen Welt oder auch den etruskischen Malereien, worin durch die ein wenig eitle Anmut der Griechen die Gewalt des grenzenlosen Orients zutage tritt.

Modigliani ist mit Gauguin und van Gogh einer jener Maler, die sich am weitesten der Quelle der Kunst genähert haben, die magisch und rituell ist. Ohne es wirklich zu wissen, aber mit dem ihm eigenen unbeugsamen Willen, malt er mit der immer selben Beharrlichkeit im Lauf der vielleicht zehn Jahre, die sein Leben als Maler währt, ein Gesicht und einen Körper, dasselbe Gesicht und denselben Körper, denselben Blick, als wiederholte er unermüdlich jene Exorzismusfiguren, die bei einer Heilungs- und Wahrsagungszeremonie umgehen.

Das ist es, was fasziniert und ein wenig entsetzt am Werk Modiglianis, und niemand hat das verkannt. Er steht außerhalb des Stroms der Kunst, beiseite, könnte man sagen. Nicht aus Stolz und auch nicht aus Verachtung für die Kompromisse, die aus der Kunst einen Marktwert machen. Sondern weil er rasch

begreift, durch eine Art blitzartige Eingebung, die wohl das ist, was andere Menschen Genie nennen, dass er von diesem Gesicht allein und von allein diesem Körper gefordert ist, und dass er sie unablässig zeigen, erschaffen muss, bis er sie zu den seinen gemacht hat, bis zur unmöglichen Vollendung.

Eine *Schamanenseele* ist in diesem verführerischen und dunklen italienischen Juden: eine Trunkenheit, eine Verwunschenheit, ein Blick, der sich nicht abwendet. Modigliani lebt außerhalb seiner selbst und offenbart, indem er seinen eigenen Körper verbrennt, das alleinige Licht der Malerei.

Malen ist für ihn kein lebensergänzender Akt. Es ist im Gegenteil der Lebensakt schlechthin: Ohne die Kunst ist dieser Besessene nur ein Trunksüchtiger, ein Kranker. Für uns herrscht ein schmerzlicher Kontrast zwischen Modiglianis Leben und seiner Malerei: Kein schwärzeres, tragischeres Leben ließe sich vorstellen in diesem schmutzigen Paris der ausgehenden Belle Époque, am Vorabend des Krieges. Doch kann man sich keine mitreißendere Malerei vorstellen, voller Schönheit, Licht und Leben.

Und je mehr Modiglianis Leben ein Albtraum wird, Elend, Qualen und Alkoholkrisen, desto mehr lichtet, erhellt, entschwert sich sein Werk, erlangt die Farbe des Wassers, der Wolken, der Bäume, die Modigliani nicht mehr sieht.

Dieses Werk ist in Wahrheit nahe am Traum. Am Traum von einem anderen Leben, am Traum von einem vollkommenen Gesicht, von einem jungfräulichen und wundervollen Körper, von einem offenen Blick, erfüllt mit Ekstase und Glück. Am Traum vielleicht des Hexers, der für sich selber singt und sich berauscht an seinem eigenen Begehren, unterwegs ins Jenseits des Lebens, wo alles endlich verwirklicht ist.

Das ist es, was uns einlädt und verstört zugleich. Wir können diese von Modigliani gemalten Gesichter nicht ansehen, ohne den Schauer der Fremde zu empfinden und im selben Augenblick die Rührung der Nähe, wie in Anbetracht einer alten Erinnerung, die wir nicht sogleich erkannt haben. Die Malerei, die Ideen, die Neuheit, was ist das? Ein Gesicht, eine einzige Landschaft, die Augen geöffnet zur Ewigkeit, ein nackter Körper, der sich unzweideutig hingibt, und man begreift mit einem Mal, dass es nichts anderes geben kann auf der Welt, keine Zerstreuung, keinen Trug. Man weiß es plötzlich, als sei man durch ein Wunder, während alles Übrige im Zeitlichen verhaftet ist, in den

»Ein komplizierter Charakter. Ein Schwein und eine Perle. Traf ihn 1914 in einer Konditorei. Ich saß ihm gegenüber. Haschisch und Brandy. War nicht besonders beeindruckt. Wusste nicht, wer er war. Er sah hässlich, wild, gierig, aus. Traf ihn wieder im Café Rotonde. Er war rasiert und sah bezaubernd aus. Zog seine Mütze mit einer hübschen Bewegung, errötete und bat mich, mit ihm zu kommen und mir seine Werke anzusehen. Und ich ging. Er hatte immer ein Buch in seiner Tasche. Lautréamonts ›Maldoror‹. Das erste Ölbild zeigte Kisling. Er verachtete alle außer Picasso und Max Jacob. Verabscheute Cocteau. Vollbrachte niemals etwas Gutes unter Einfluss von Haschisch.«

Beatrice Hastings



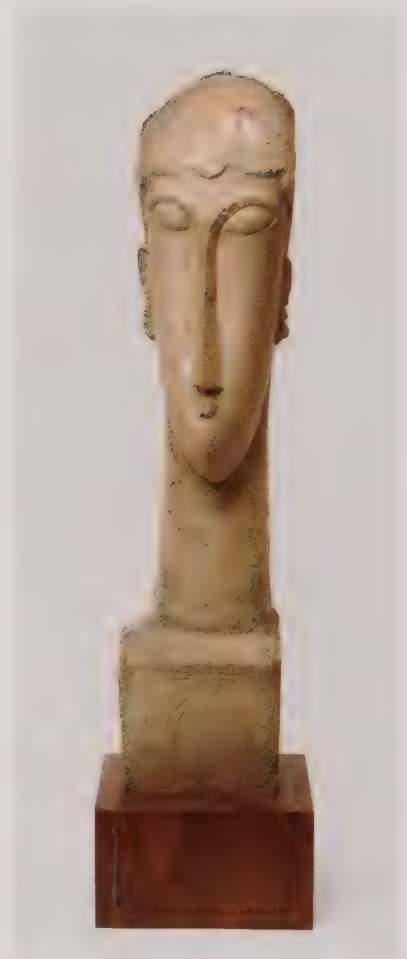
Blick eines Gottes eingegangen. Es ist etwas Übermenschliches in Modiglianis Fährnis, etwas Einfaches und Vollkommenes wie eine Musik. Diese Gesichter, diese Blicke, diese Körper lehren uns nichts. Sie sind da, einfach da, Geister, die diesen Traum bewohnen.

Der Eindruck der Fremde, den man im Anblick dieser Malerei empfindet – der einzigen Spur von Modiglianis Durchgang auf dieser Erde – ist ganz der eines Traums. Diese Figuren, diese Körper waren da, verborgen durch das Hindernis der Realität, und es galt sie zu erfinden.

Von Anfang an sieht Modigliani, was er sucht. *Brustbild einer Frau, Junger Zigeuner, Der Buchdrucker (Pedro?)* sind bereits die Vorformen dieser erträumten Figuren. Modigliani weiß, dass er vereinfachen, stilisieren muss, um zur ursprünglichen Realität zurückzufinden, um die andere Realität zu offenbaren. Porträtieren heißt im Grunde zu wählen, sich selbst zu malen – jenes *Selbstporträt* [S. 2], das Modigliani erst am Schluss seines Lebens zu schaffen einwilligt, als der Tod ihn schon erlöschen lässt. Im Porträt der *Jüdin* steckt bereits 1908 jene Unruhe und jene Faszination: Modigliani sieht seinen Tod, verborgen in der Lust, seine Zerstörung. Ebenso zeigen im Porträt von *Diego Rivera* [S. 94] die Gewalt der Gelüste und die Sinnlichkeit auch die Leere der Begierden, den unwirklichen Furor, das Verhängnis.

Modigliani begegnet, indem er seinen Traum zu enthüllen sucht, notwendigerweise den »Primitiven«, jenen, die Braque, Picasso, Brancusi beeinflussen: afrikanische Masken, Statuen, Fetische; Schlangenfiguren aus Benin, aus Melanesien, aber auch die Götterformen im Ägypten Echnatons, die byzantinische, äthiopische, griechische, toskanische Kunst. Die *Karyatiden* und die *Köpfe*, Gemälde, Gouachen, Skulpturen aus Kalkstein, zeigen die mythischen Ursprünge des Traums: Die Begegnung dieser frühgeschichtlichen Formen mit dem Prisma des Kubismus bestimmt die Gestalt, die Modiglianis Erscheinungen annehmen werden.

Zwischen 1913 und 1916, insbesondere während des Jahres 1915, vervielfachen sich die bizarren und vertrauten Gesichter. Es sind die Porträts der *Brautleute*, die von *Madam Pompadour*, von *Henri Laurens*, von *Antonia* [S. 43], *Louise*, *Rosa Porprina*, *Raymond* (Radiguet) und all die Porträts von *Beatrice Hastings* [S. 121] und von den Freunden des Malers: verzernte Gesichter, wie festsitzend im Eis, von einem Frost erfasst, oder im Gegenteil vergnügt,



24 Kopf einer Frau, 1912



21 Kopf, um 1911-12





41 Weiblicher Kopf im Profil nach links, um 1914–15

blühend, rege. Gesichter des Todes, Gesichter der Wollust, der Trunkenheit, des Schmerzes: *Celso Lagar*, *Chaïm Soutine* [S. 79], *Moïse Kisling*, *Paul Guillaume*, jener, den Modigliani in Dantes Manier »*Novo Pilota, Stella Maris*« nennt [S. 78]; *Jean Cocteau* [S. 107], trauriger und ein wenig böser Pierrot Lunaire, *Mme Hanka*, die Frau seines Freundes Zborowski [S. 13, 81, 105], *Jacques Lipchitz*, *Cendrars der Soldat*. Und *Max Jacob*, der Dichter, der Gott begegnet ist, der Mensch, den Modigliani am meisten bewundert, der ihm am nächsten ist, wie sein erengelhafter Doppelgänger [S. 86]:

*Welt! Welt! für mich bist du nur Tand!*

*Tags nach der Hochzeit fand ich sie verstorben,  
verstorben in meinen Armen.*

(Balladen)

Modigliani, in seinem unduldsamen Fieber, hastet sich, das andere Gesicht erscheinen zu lassen, dasjenige, das ihm ähnelt, seinen Schatten. Man denkt dabei an den griechischen Mythos der Schöpfungsgeschichte, der auch ein wenig der Mythos der Malerei ist, als Dionysos einem von Hephaistos fabrizierten Spiegel anheimfällt, sich in sich selbst verliebt und beschließt, die Welt nach seinem eigenen Ebenbild zu erschaffen.

Mysterium jener Gesichter, die einer unvollendeten Schöpfung angehören, worin das Leben in seinem intensivsten und reinsten Moment den Eintritt ins Reich des Todes zeigt. Frauen mit Pflanzenaugen, mit Stein-, Wasser-, Wolkenaugen. Frauen, in denen das ganze Universum wohnt, seine Städte, seine Erden, seine Kräfte und seine Tiden. In der die gesamte Zeit sich regt. Blicke, geöffnet auf das Leben und auf die andere Welt.

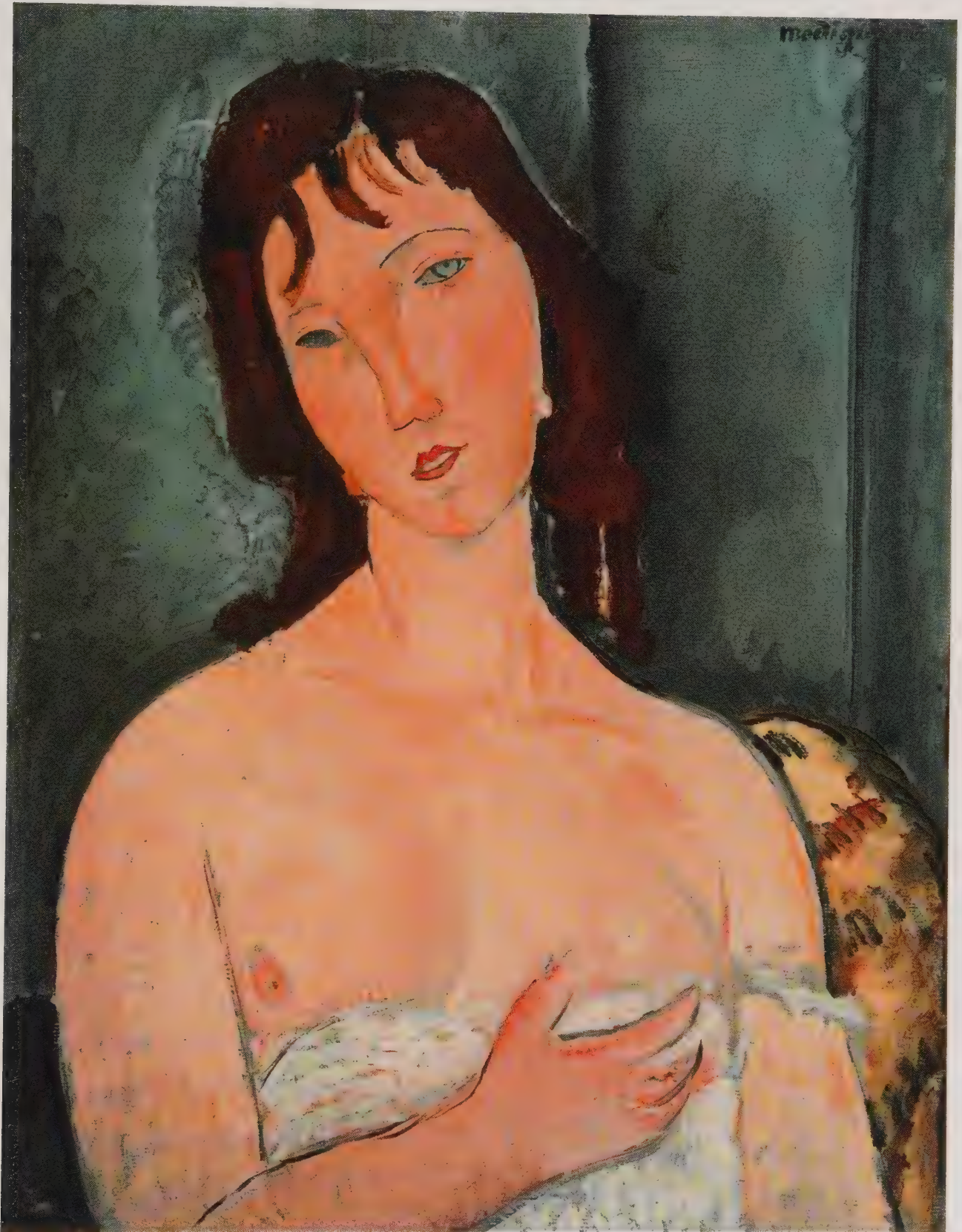
Es ist in Modiglianis Fährnis etwas Außerirdisches: Nun erkennen wir durch seinen Blick die wahre Natur des Mannes, der Frau, eine Anmut, die vom anderen Ende der Zeit kommt, um die reale Welt aufzustören, um sie zu erleuchten. Die Gesichter, die Körper öffnen sich dem Unendlichen und lassen ein neues Licht eintreten. Modigliani malt die Gesichter, doch ist es seine Welt, die er malt; deren Landschaften und Reiche: das Mineralische, das Pflanzliche, das Tierische.

Es ist eine Welt der Stille, in der die menschlichen Worte verstummen. Kaum erkennt man die Zeichen wieder, denn alles ist entkleidet, bloßgelegt, in

»Die Zeichenkunst Modiglianis atmet höchste Eleganz. Er war unser Aristokrat. ... Und so zeichnete er uns an Tischen des Café de la Rotonde, so sah er uns, liebte er uns, fühlte er uns, widersprach er uns oder stritt mit uns. Seine Zeichnung war eine lautlose Konversation, ein Dialog zwischen seiner Linie und den unsrigen. Und von diesem Baum, der da so fest auf seinen in Velours gekleideten Beinen stand, diesem wandelnden Baum, der so schwer zu entwurzeln war, nachdem er einmal Wurzeln geschlagen hatte, fielen die Blätter und übersäten den Boden des Montparnasse.«

Jean Cocteau



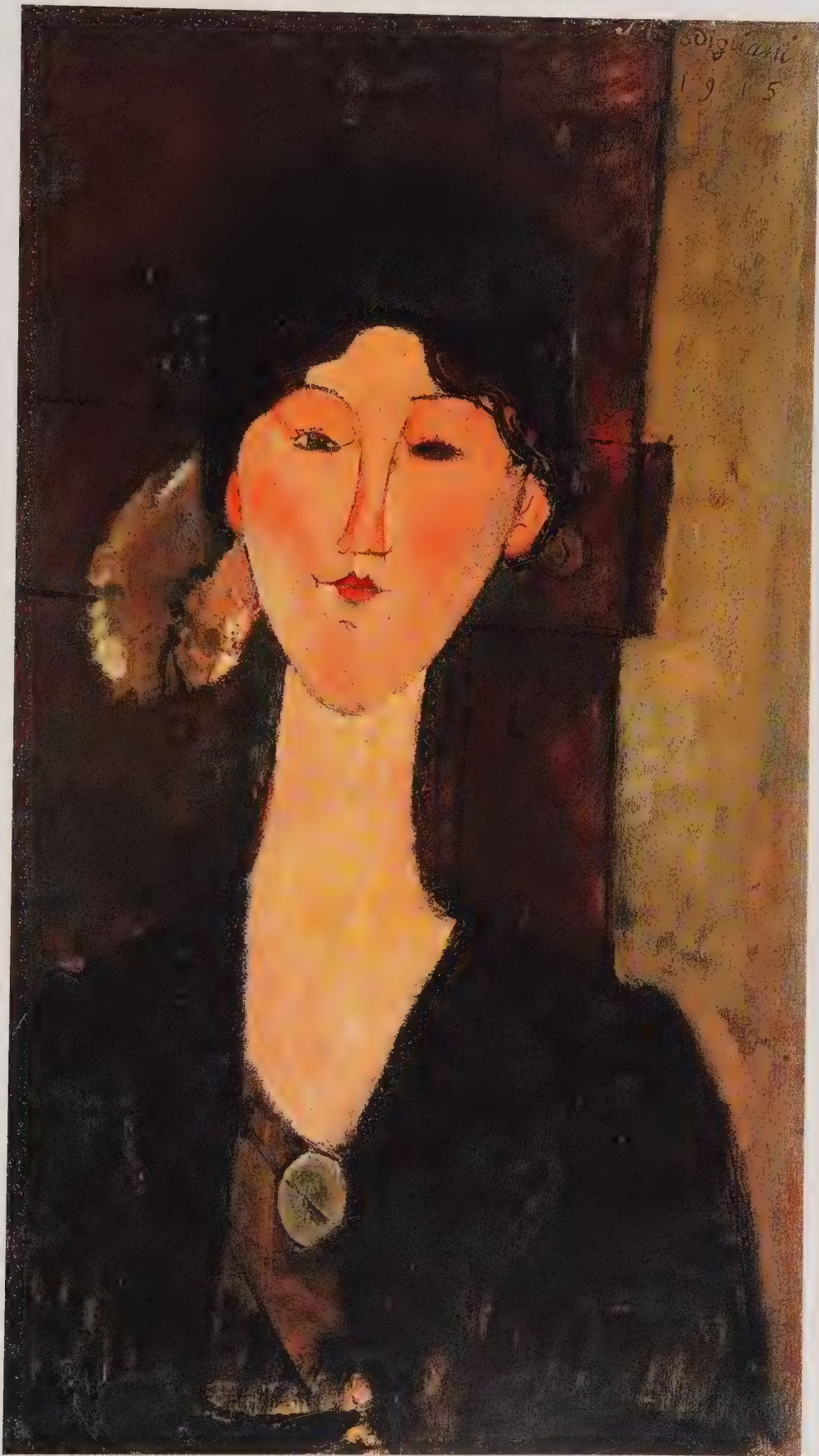


78 Porträt einer jungen Frau, 1916–1919



45 Beatrice Hastings mit Hut, 1915





46 Beatrice Hastings vor einer Tür, 1915

der ursprünglichen Verfassung wiederhergestellt worden. Glatte Gesichter, die Augen verloren in ihrem eigenen Blick, Lippen, die das Unsagbare ausdrücken. Blicke gleich den Reflexen des Lichtes auf dem Wasser, auf dem Stein, auf dem Metall. Sinnlose Regungen des Lächelns, die sich an niemanden richten, sind sie doch die Betrachtung der Göttlichkeit des Seins und des Lichts, wie im Leben von Max Jacob:

*Ich erwarte eure Stillen, Räume.  
um ein reines Gestirn zu werden.*

Pflanzenfrauen, Steinfrauen, Masken von Wasser und von Licht, Idole – was die Griechen den Schatten nannten, die Seele: Man spürt die Kraft der Magie, die einen herauszieht aus sich selbst, weit weg von den Erscheinungen. Gesichter, die das wahre Sein verbergen, den Flügel des Vogels, das Strudeln des Wassers im Bach, das Gras, die Schlange, die Bewegung des Windes, das Meer, die Flamme, die Herzschläge des Kindes. Gesichter-Landschaften, unendliche Gesichter. Das Mysterium ist grenzenlos, es erwächst aus dem Rhythmus der Farben, der Verschmelzung der Sterne, der Enge der Linien. Später wird ein weiterer Mensch das Absolute deuten, er wird heißen Nicolas de Staël.

Es gibt keinen anderen Sinn im Heiligen. Modigliani zeigt die Gesichter der Ekstase, erhellt von innen durch die Anmut. Doch diese Ekstase ist ganz heidnisch, sie ist Durst nach Unbekanntem, Begehren nach größter Lust und ewigem Leben. Sie ist der verrückte Traum eines überforderten, müden Körpers.

Weil er sein Leben verbrannt hat, wie man sagt, in einer Art schamanischen »Hyperventilation«, kann Modigliani oberhalb seiner Armut diese idealen, hieratischen und sinnlichen Figuren sehen, auf denen manchmal das sanfte Lächeln des Engels liegt – oder die höchste Erkenntnis des Königs Echnaton.

Auch der Körper ist ewig, eine Landschaft, ein Kosmos. In ihrer völligen Nacktheit sind die Körper Symbole: *Sitzender Akt, Auf dem Bauch liegender Akt, Liegender Akt, mit der Hand vor dem Gesicht (Die Träumende), Liegender Akt mit den Händen hinter dem Kopf, Liegender Akt mit offenen Armen, Der große Akt ...* [S. 136/137] Die Akte aus dem Jahr 1917, dann jene ätherischen, durchscheinenden aus dem Jahr 1919 zeigen die Unermesslichkeit des Begehrens, das von keiner Freude gestillt wird. Das Begehren hat die Frauenkörper blockiert in ihrer wollüstigen und fernen Pose, unzugänglich, auf immer unbe-

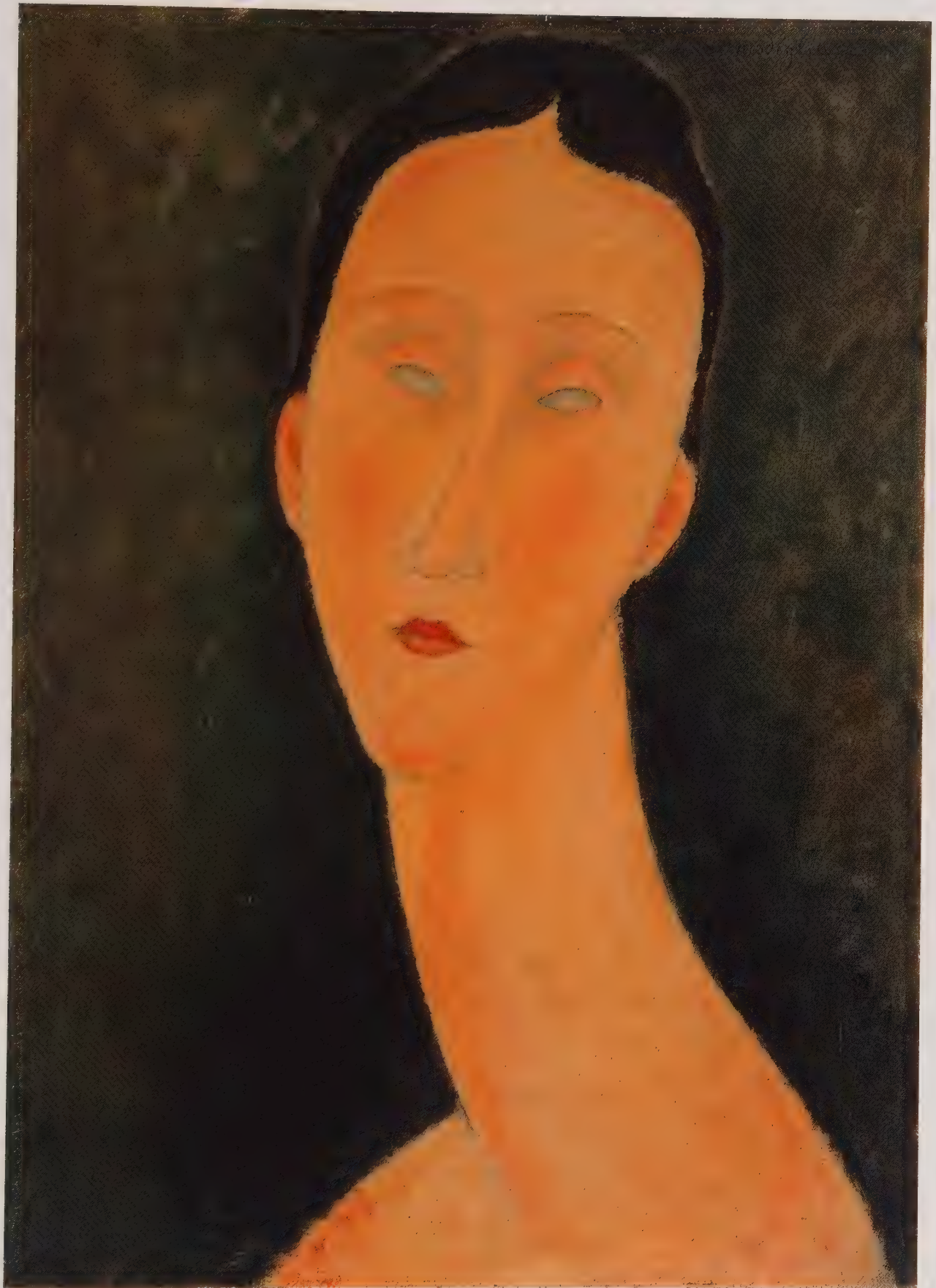


120 Lúnia Czechowska, 1919

»Niemals werde ich meine erste Porträtsitzung bei ihm vergessen! ... Ich sehe ihn noch vor mir, wie er in Hemdsärmeln und mit struppigem Haar versuchte, meine Züge auf die Leinwand zu bannen! Von Zeit zu Zeit streckte er seine Hand nach einer Flasche aus, und bald bemerkte ich die Wirkung des Alkohols: er wurde leidenschaftlich erregt durch seine Arbeit und ich existierte nicht mehr für ihn ... Modigliani verwandelte sich sozusagen vor seinem Modell: er versuchte leidenschaftlich den Charakter des Modells zu ergründen, um ihn dann auf die Leinwand zu fixieren.«

Lúnia Czechowska





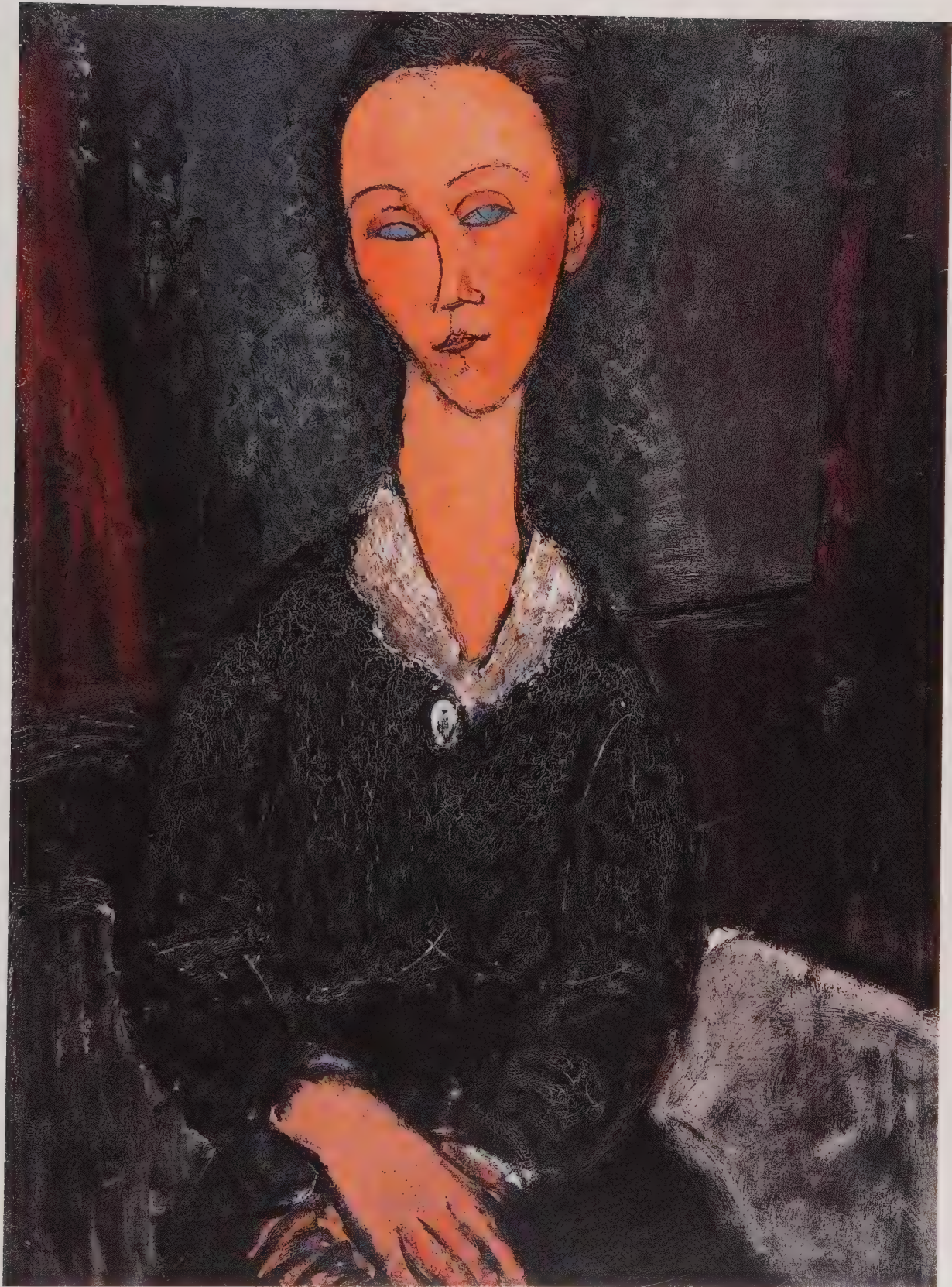
113 Porträt einer Frau (Luriam, 1918-19)





96 Lusia Czechowska, 19. 7. 18





90 Frau mit weißem Kragen (Lunia Czechowska), 1917



rührbar, wie jene Nymphen, die das eitle Begehren der Götter in Sterne verwandelt hatte.

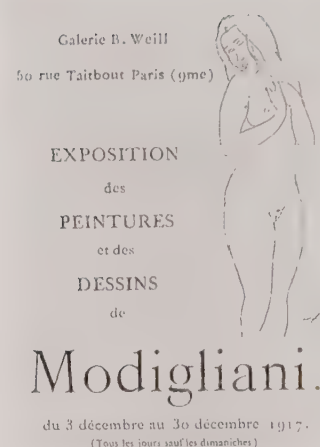
Es ist in diesen Akten von Modigliani etwas unendlich Aufreizendes, und man kann sich den Eindruck der Pariser im Jahr 1917 vorstellen, als sie zum ersten Mal diese ohne Scham ausgestellten Frauenkörper im Schaufenster der Galerie Berthe Weill erblickten. Denn diese Frauenkörper zeigen nicht nur ihre Nacktheit, sondern auch ihre Unendlichkeit, ihren Taumel, den Abgrund der Seele. Was man spürt, ist ein wenig vergleichbar dem Entsetzen vor einer Landschaft ohne Grenzen.

Niemand, glaube ich, hat es verstanden, so viel Farbe und Licht in die Haut zu bringen, so als wäre die Textur der Haut beschaffen aus Millionen von Teilchen, eine Ballung von Sternen. Diese in der ganzen magischen Schönheit ihrer ewigen Jugend gezeigten Körper, umgeben von purpurnen Wellen, von Karminrot, Ocker, Nachtblau, scheinen tatsächlich unermesslich, grenzenlos, gleich dem Himmel, den man nicht in voller Gänze sehen kann. Galaxiekörper vielleicht, durchtränkt von milchigem Licht, schimmernd, leicht, nebulos, mit Kurvungen, die das ganze sichtbare Universum ummanteln wollen. Die Schönheit der Körper, der zur anderen Seite des Realen abgekehrte Blick, alles deutet darauf, dass diese Frauen Symbole sind, Bilder von Modigliani entdeckter Konstellationen, entschleiert in ihrer mythischen Zeichnung.

Göttinnen vielleicht oder einfach die sterbliche Form eines unendlichen Begehrens. Gleich der Milchstraße zeigen Modiglianis nackte Frauen die Sternklarheit ihrer Haut, manchmal dunkel oder kupfern, manchmal blass vor einer Nacht, die man kaum sieht. Symbolfrauen, Konstellationenfrauen. Sie bilden zweifellos die dichtesten Momente in Modiglianis Freude im Malen.

Nun kommen die Gesichter von *Jeanne Hébuterne*, die Unruhe, die Durchsichtigkeit, der Zweifel. Die Porträts aus dem Jahr 1918, worin vor allem die Kinder auftreten, starr, fern, fremd, die den Beginn von Modiglianis Abstieg in die Hölle ankündigen. Je enger ihn das Elend, die Qual, das Gefängnis des Alkohols und der Droge umschließen, desto tiefer begibt sich Modigliani in seinen Traum von Engelhaftigkeit.

Die Kinder, das Mädchen in Blau, Marie (»La petite Marie«), Elvira mit weißem Kragen, dann, nach dem Zwischenspiel in Nizza und Cagnes, das Hervortreten



Titelseite des Katalogs der ersten, durch Zborowski veranstalteten Ausstellung in der Galerie Berthe Weill in Paris, 1917

»Am Sonntag wurde gehängt und am Montag, den 3. Oktober, fand die Vernissage statt. Prachtvolle Aktdarstellungen, scharf geschnittene Gesichter, köstliche Porträts ... Der Polizeikommissar von gegenüber rief empört: ›Was ist denn das? Eine Nackte! (Im Fenster zur Straße hing ein Akt ...) ... Ich befehle Ihnen, all diesen Schund abzuhängen! Ich wage eine Bemerkung: ›Es gibt Kenner, die nicht dieser Meinung sind ... Aber war ist denn so schlimm an den Akten?‹ – ›Diese Nackten! ... Sie haben Schamhaare!‹ Und er wirft sich in die Brust, angespornt durch das zustimmende Lachen der armen Teufel, die hier zusammengepfert sind, und fährt fort: ›Und wenn meine Befehle nicht sofort ausgeführt werden, lasse ich alles von einem Trupp Polizisten beschlagnahmen!‹ .... Ich schließe sogleich die Galerie, und die ... Gäste helfen bei der Abnahme der Bilder. Als alle Bilder abgehängt waren [die Akte], ging die Ausstellung weiter: Ich habe nur zwei Zeichnungen verkauft ... zu 30 Franc das Stück.«

Berthe Weill





124 Porträt einer jungen Frau, 1919





117 Jeanne Hébuterne, 1919



jener geisterhaften, blutleeren Gesichter, *Jeanne Hébuterne* noch immer, *Mme Hanka*, *Lunia Czechowska* [S. 123, 124, 125], die wie die Vorboten für das Erlöschen des Lebens und der Begehren sind. Der Tod, die Schwärze, die Grausamkeit der Gelüste sind aus den Gesichtern geschwunden und bewirken den leeren Blick, so als ob das Nahen der Ekstase den Abgrund der Abwesenheit nur vergrößerte. Auch die Lichtquelle ist versiegt: Die Konstellationenfrauen sind verschleiert, fremd. Wie bei Gauguin ist die Verfolgung der Schimäre Modiglianis einziges Begehren, sein Wille zum Malen gewesen. Einen Augenblick lang kennengelernt, verbrennt das andere Selbst – der Schatten, die Seele, das Ka der Ägypter – jenen, der sich ihm nähert, und lässt ihn ohne Kraft, ohne Hoffnung zurück. Auf dem Entwurf seines letzten Porträts, des Musikers *Mario Varvogli*, notiert Modigliani diese seltsame Formel, inspiriert von Dante und dem Vorgefühl der baldigen Zerstörung: »Il Novo Anno / Ic incipit Vita Nova«

Am Fuß des alten Dorfs Cagnes, auf dem Grund einer dunklen Talmulde, wo heute die Überlandstraße entlangführt, und verloren inmitten der zeitgenössischen Hässlichkeit der Baustein villen, steht ein sehr altes kleines Haus, verlassen, verfallen, vielleicht bereits zugemauert. Vergessen inmitten des Dickichts und des Gestrüpps, angeschmiegt an den mit dunklen Bäumen bestandenen Hügel, schaut es nach Osten, in Richtung des Dorfes. Es ist, sagt die Legende, das Haus, in dem eine Weile der Maler Amedeo Modigliani und seine Gefährtin lebten, während jenes Jahres 1919, in dem für sie das Erlöschen durch den Tod begann.

Wenn man sich nähert, auf dem Weg, der die alte Kutschenstraße benutzt, dann das Gestrüpp und das feuchte Dickicht quert, gelangt man mit einem Mal hinter das Haus. Man geht hinunter zur Tür, und einen Augenblick lang wagt man nicht einzutreten, erfasst von einer Regung, die aus der Vergangenheit kommt. Denn alles ist unverändert geblieben in dem alten Haus, scheint es, erstarrt in einer Art verwunschenen Pose, wie in einer der seltenen Landschaftsdarstellungen, worin Modigliani es in der Ferne abgebildet hat, eingebettet in die Pinienwälder. Die Luft kalt, dunkel im Innern der Küche, und der Kamin, in dem man noch die schwarzen Spuren der einstigen Feuer sieht. Stellenweise eingebrochen der Dielenboden, auf dem man Abdrücke der Möbel erkennt,



119 Landschaft bei Cagnes, 1919

unverständliche Überbleibsel, wie nach einem Brand. Die halb eingestürzte Treppe, die sich zum einzigen Schlafzimmer biegt, unter dem Dach, erhellt durch das blaue Winterlicht der Provence, wie Amedeo und Jeanne es vielleicht gesehen haben, als sie morgens aufstanden im Winter 1918/19, und das schmale Fenster, durch das sie die Umrisse des oben gelegenen Dorfes und seiner Schlosskulisse erblickten. Hinter dem Haus die schwarzen Stämme der großen Pinien und die Ziegenpfade, die sich die Hügel hinaufwinden.

Überall ringsum hat die heutige Welt ihre Mauern, ihre Straßen, ihre Absperrungen gebaut. Doch in dem vergessenen alten Haus herrscht noch die Stille, wie die Gegenwart des Schattens, des Doppelgängers.

Man denkt an das Gesicht der Frauen, an das Licht, das aus den entblößten Körpern strömt, an den Blick, der in den Traum flüchtet. Ein paar Augenblicke noch hütet das alte verfallene Haus die andere Seite dieses Traums, den Schatten, die Gestik, die Atmung desjenigen, der nicht mehr ist.

Ohne es genau zu verstehen, scheint mir, dass Modiglianis Leben verbunden ist mit diesem alten verlassenen Haus am Fuß von Cagnes, gleich einem den Menschen abhanden gekommenen Grab. Aus seinen Steinen, aus der Tiefe seines Schattens, der kalt ist wie der einer Grotte, aus ihrer Stille selbst können die unvergänglichen Bilder erwachsen, in denen so viele Lichter erstrahlen und deren Leben ewig scheint. Hier nun, auf den Wänden eines Museums, ohne an den Schatten zu denken, der seine Bleibe hat, können wir diese Gesichter und diese Körper sehen, wir, die wir es so sehr brauchen, zu sehen.

*Herde der Gestirne, mächtige Herde  
der Gestirne, welches Geheimnis tragt ihr fort  
über den Gram des Himmels in Binde.*  
(Max Jacob: Fond de l'Eau)

J. M. G. Le Clézio, 6. Dezember 1980

»Modiglianis Ideal der Vollkommenheit, der vollkommenen, in seinen Akten fast keimfreien Schönheit liegt jenseits des Erotischen. Er folgt einem ganz und gar ästhetischen Ideal. Unter den notorischen Erotikern der Malerei seiner Zeit in Paris wie Kees van Dongen, Jules Pascin oder Foujita – mit ihnen allen war er gut bekannt – hat der Name Modigliani keinen Platz.«

Werner Schmalenbach





92 Sitzender Akt, 1917









89 Liegender Akt auf roter Couch, 1917







107 Liegender Akt (Céline Howard), 1918







127 Der große Akt, um 1919



13 Kauernder Akt, 1910 -11



# Ein Sorgenfall

John Updike

*Der große Akt* oder *Le grand nu* ist das größte in der Reihe von Aktbildern, die Amedeo Modigliani zwischen 1916 und 1919 malte; es hängt im erweiterten Museum of Modern Art, gleich neben dem Ausgang aus einem stark frequentierten Raum, an einer so exponierten und verletzlichen Stelle, dass ich einmal einen Brief an den Direktor des Museums schrieb, worin ich meine Furcht äußerte, dass jemand in einer Welt, in der stets Hass auf schöne Dinge lauert, den geeigneten Moment ergreifen würde, dieses wundervolle Gemälde mit einem Messer aufzuschlitzen oder mit einem Filzschreiber zu bekritzeln. Der Direktor, ein ehemaliger Klassenkamerad von mir, ließ meinen Brief unbeachtet, und das Gemälde verbleibt gleich neben der Türöffnung und ist noch nicht beschädigt worden. Modiglianis Gemälde sind, nachdem sie schon die Zerrüttung des gewaltsamen, alkoholgetränkten Lebens ihres Schöpfers überlebt haben, womöglich robuster, als ich mir sorgenvoll einbilde.

Doch nur wenige Aktdarstellungen, nicht einmal Giorgones *Schlafende Venus* oder Goyas *Nackte Maja*, legen ihre zarten weißen Vorderansichten so vertrauensvoll bloß oder veranschaulichen so dramatisch Karl Barths Diktum, eine Frau sei in ihrem ganzen Dasein ein Aufruf zur Freundlichkeit des Mannes. Diese Frau ist blasser als die meisten ihrer Schwestern in Modiglianis Œuvre, worin die Haut meist ins Rötliche oder Goldene spielt. Ihre Blässe wogt wie ein Fluss durch die angedeuteten Überzüge ihres Ruhelagers. Ihr lang gestreckter Oberkörper verbindet zwei schwellende Massen, eine davon ihre Hüften und die andere eine komplizierte, geschlossene Ballung von Armen, Brüsten und Kopf; diese lange Mitte ist sanft in sich gedreht, denn das Dreieck des Schamhaars schaut uns frontal entgegen, während ihre Brüste in Dreiviertel-



34 Karyatide, 1914





Giorgione  
Schlafende Venus, um 1510

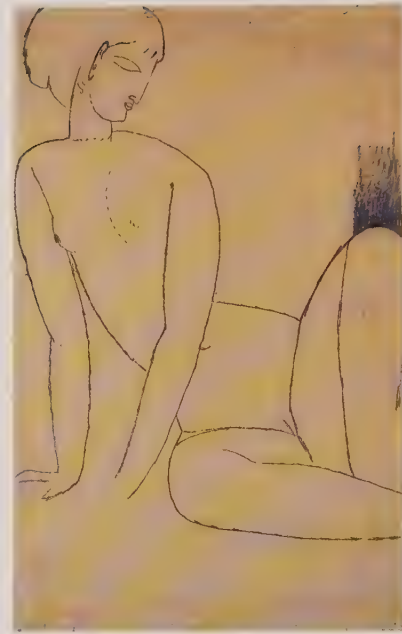
ansicht und ihr Gesicht im Profil gezeigt sind. Ihr Profil ist auf ihr Fleisch aufgetragen, gezeichnet mit einer akribischen schwarzen Linie, von der ihre Augenbraue einen abgelösten, schwebenden Bogen bildet. Lieb und teuer ist uns das Gebilde aus Rosa, das sie in ihren Händen hält (im Schlaf gerollt wie die eines Babys), und das ihre Wangen und ihr Augenlid in einer Wallung tönt und die Spitzen ihrer Brüste krönt. Ohne diese rosigen Anflüge wäre ihre Gestalt vielleicht zu absolut.

Wie seltsam, dass Modigliani, dessen Leben eine so turbulente und trotztige Vergeudung war, mit solch ruhiger Klarheit malte und von den modernen Künstlern am engsten dem klassischen und Renaissance-Ideal einer Gestaltung folgte, die aus aufmerksamer Wiedergabe der Wirklichkeit gewonnen ist. Hier drücken das oben angeordnete Rot und die verschiedenen düsteren Farben darunter auf das Modell, dessen erlesene, vereinfachte Rundungen klärend wirken, ohne den Reiz ihres Leibs zu verdrängen. Die Komposition ist schlicht, und der Vordergrund wurde in sichtlicher Ungeduld hingepinselt, und doch ist darin Leben und Luft vorhanden, destilliert zu einer süßen und frohlockenden Empfindung. Frauen *muten* uns so lang und sanft wogend in der Taille an und *sind* so groß in Selbstvergessenheit. Wie seltsam, dass trotz Modiglianis Leichtigkeit und Hast und dem zuweilen Manierierten und Formelhaften in seinem Reifestil so wenig von seinem Werk mechanisch wirkt oder dem Kitsch verfällt. Seine Aktbilder sind (anders als die von Renoir) individuelle Frauen mit unterschiedlichen lebendigen Gesichtsausdrücken; dieser psychologische Realismus mag ebenso sehr der Grund dafür gewesen sein wie das Schamhaar, das Modigliani abzubilden beharrte, dass die Polizei fünf Nacktbilder aus Modiglianis

einzigster Einzelausstellung zu seinen Lebzeiten, 1917 in der Galerie Berthe Weill, entfernt hat.

Er war der spektakulärste der »peintres maudits« – fluchbeladene Maler –, die Anfang des Jahrhunderts der Pariser Bohème zuströmten. Es bedurfte eines mächtigen Fluches aus Pech und schlechter Geschäftsführung in eigener Sache, um einem Künstler von solch zugänglichen und konservativen Gaben die Popularität zu verwehren, die ihn ereilte, kaum dass er 1920 gestorben war. Er war der verzärtelte, kränkelnde Sohn in Livorno angesiedelter sephardischer Juden; er war gebildet und vertraut mit den Kunstschatzen Italiens. Er malte nur nach dem Leben, trank, während er malte, und vollendete ein Bild gerne in einer einzigen Sitzung. Der Dichter Max Jacob sagte über seinen Freund: »Alles in ihm strebte zur Reinheit in der Kunst. Sein unerträglicher Stolz, seine schwarze Undankbarkeit, seine Überheblichkeit ... Und doch war all dies nichts als ein Bedürfnis nach kristalliner Reinheit, einer Treue zu sich selbst im Leben wie in der Kunst. Er war schneidend, aber zerbrechlich wie Glas; auch so unmenschlich wie Glas, sozusagen.« Die Reinheit und Zerbrechlichkeit sind hier, im *Großen Akt*, in der schutzlosen kugeligen Weiße ihrer Brüste, in der weichen Fleischlichkeit, durch die ihr Bauch eine merkbare Senkung erfährt. Aber auch das Schneidende – eine verallgemeinernde Kraft, die dieser Nackten eine archaische Einfachheit verleiht, nach der Modigliani in der Skulptur gesucht hatte, die seine erste Liebe gewesen war. Sie ist FRAU in ihrer urzeitlichen Erscheinung, stilisiert und überbetont mit der Schonungslosigkeit afrikanischer Bildhauerei, dabei so sinnlich koloriert wie ein Tizian. Wenn wir sie seitwärts betrachten, so als stünde sie, sehen wir, wie anatomisch unmöglich sie ist – wie expressionistisch, heißt dies, der Maler ihr horizontales Sich-Lösen in den Schlaf wiedergegeben hat. Sie scheint ihr eigener Traum, und wir fürchten, sie beim Schlafen gestört zu haben.

Bei meinem letzten Besuch im Museum of Modern Art bemerkte ich, dass eine spiegelfreie Glasscheibe in den Rahmen des *Großen Aktes* eingesetzt worden ist und das Bild vor Filzschreibern und Teppichmessern schützt. War sie schon immer da gewesen? Oder war es meine Sorge, die meinem ehemaligen Klassenkameraden diese Maßnahme abgetrotzt hatte? Wenn Letzteres zutrifft, bin ich, glaube ich, ein ganz klein wenig in die Kunstgeschichte eingegangen – habe mich nach einem Meisterwerk ausgestreckt und es berührt.



14 Kauernder Akt (Sitzender Akt mit den Händen am Boden), 1910–11





27 Karyatide, 1913







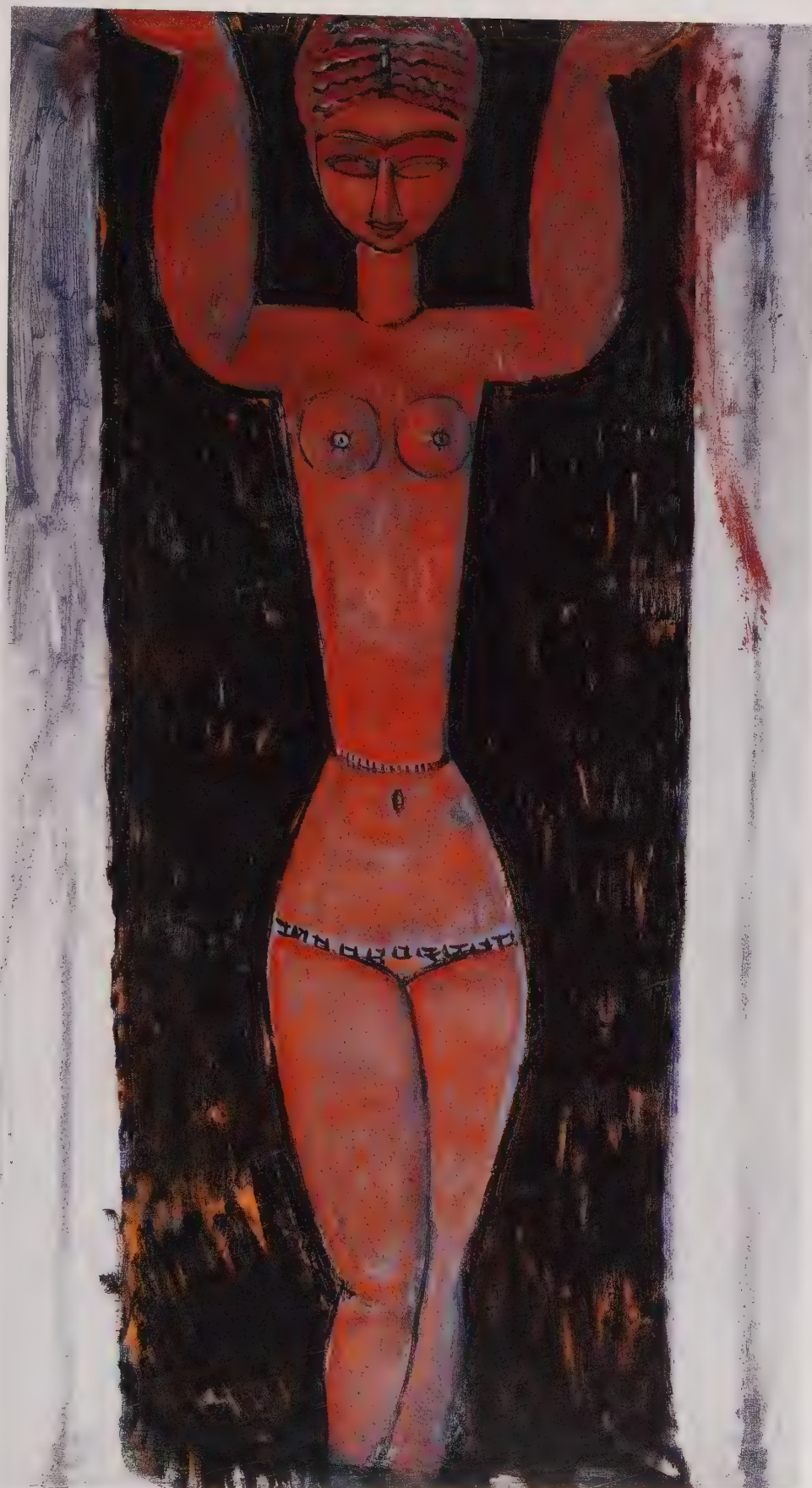
17 Karyatide, 1911





19 Karyatide, 9 1 .2





25 Karyatide, 1913





# Modigliani, Geschichte eines Lebens

## Chronologie

Christian Parisot

### 1884

Am 12. Juli 1884 kommt Amedeo Clemente Modigliani in Livorno zur Welt. Die Hausgeburt, nur mit Unterstützung einer Krankenschwester, geschieht in schwierigen Zeiten: Am selben Tag findet im Hause Modigliani die erste gerichtlich angeordnete Pfändung zur Begleichung der Steuerschulden der Familie statt. Um sie dem Zugriff der Gerichtsvollzieher zu entziehen, sind die Wertgegenstände der Familie auf dem Wochenbett ausgebreitet. In der Folge wird das Haus in Livorno Amedeos Mutter, Eugenia Modigliani (Eugénie Garsin), überschrieben. Das Ehepaar Modigliani hatte die ersten Jahre bis 1884 die meiste Zeit getrennt gelebt, Eugenia in Livorno auf dem italienischen Festland, ihr Gatte Flaminio auf Sardinien, in Iglesias. Später widmete sich Flaminio Modigliani der Landwirtschaft und betrieb nach der Entdeckung des größten Zinkvorkommens der Gegend auf dem Familienbesitz der Modigliani eine Erzkmine.

Wer die Geschichte Amedeo Modiglianis und seiner weit verzweigten Familie schreiben will, ohne dem Mythos vom »armen, vom Unglück verfolgten Modi« aufzusitzen, ist auf die Dokumente angewiesen, mit deren Erforschung Jeanne Modigliani, die Tochter und Erbin Amedeo Modiglianis und Jeanne Hébuternes, 1939 in Livorno begann. 1957 veröffentlichte sie unter dem Titel »Modigliani sans légende« eine Biografie ihres Vaters, in der wichtige Zeugnisse und Berichte über Modiglianis Leben zusammengetragen sind. Als Verwalter des Modigliani-Archives konnte ich mit ihr in den letzten Jahrzehnten neue Dokumente zu Leben und Werk Modiglianis aufspüren. Wie sie selbst schreibt, »war es uns möglich, gemeinsam die wahre Geschichte der Familie Modigliani zu rekonstruieren«. So muss man beispielsweise die Bezeichnung der Familie

**1884** Amedeo Clemente Modigliani wird am 12. Juli als jüngstes von vier Kindern in Livorno in der Toskana geboren. Die Eltern Eugénie Garsin und Flaminio Modigliani sind sephardische Juden.

**1890** Seine Mutter unterrichtet Modigliani, unterstützt von Rodolfo Mondolfi, mit dessen Sohn Umberto sich Amedeo anfreundet.

**1894** Modiglianis Großvater Isaac Garsin, zu dem er ein enges Verhältnis hat, stirbt.

**1885** Modigliani leidet an einer Brustfellentzündung, die erste von drei Erkrankungen in seiner Kindheit.

Modigliani (2. v. r.) im Atelier von Gino Romiti (Mitte), v. l. n. r. Benvenuto Benvenuti, Aristide Sommati und Lando Bartoli, Livorno 1900



Eugenia, die mit Amedeo schwanger ist, und Flaminio Modigliani, Neapel 1884

Das Geburtshaus Modiglianis, Via Roma 38, Livorno

als »großer Stammesverband« von Eugenia Modigliani in ihrer 92 Seiten umfassenden Familienchronik relativieren.

Eugenia bestreitet als Lehrerin in der von ihr gegründeten und geleiteten Vor- und Grundschule den Lebensunterhalt für die vier Kinder. Ihre eigenen Kinder, auf deren Bildung die Mutter großen Wert legte, gingen zunächst in die öffentliche Schule. Aus Eugenia Modiglianis Tagebuch erfahren wir nicht nur Genaueres über die Lebensstationen ihrer vier Kinder, sondern auch vieles über Dedo, wie Amedeo von seiner Familie genannt wurde.

### 1896–1898

Zu dieser Zeit war der älteste Sohn Emanuele, genannt Mené, bereits ein geachtetes Mitglied der jüdischen Gemeinde von Livorno. Er engagierte sich als Politiker und setzte sich für die sozialen Belange seiner Mitbürger ein. Die einzige Tochter, Margherita, half ihrer Mutter bei der Erziehung der jüngeren Brüder und in ihren schulischen Aufgaben, um später selbst Lehrerin zu werden.

Aus der Zeit um 1895–96 datieren Amedeos erste erhaltene Zeichnungen: zwei Köpfe im Profil auf den leeren Seiten eines Buches. Es folgen die Jugendbildnisse, die er mit Bleistift nach Fotografien zeichnete. Die Malversuche machte Modigliani 1898 auf den Seitenwangen eines Bücherschranks, den Umberto Mondolfi gebaut hatte.

Ihre Schulferien verbrachten die Kinder regelmäßig in Iglesias als Gäste Tito Tacis in seinem Hotel Il Leon d'Oro. Zwischen den Modiglianis und den Tacis entstand mit der Zeit ein freundschaftliches Verhältnis. Als der jüngere Sohn

**1898** Modigliani infiziert sich mit Typhus, was eine Lungenschwäche nach sich zieht. Er verlässt die Schule und nimmt Zeichenunterricht bei dem Maler Guglielmo Micheli (1886–1926), einem Schüler Giovanni Fattoris an der Kunstakademie in Livorno.

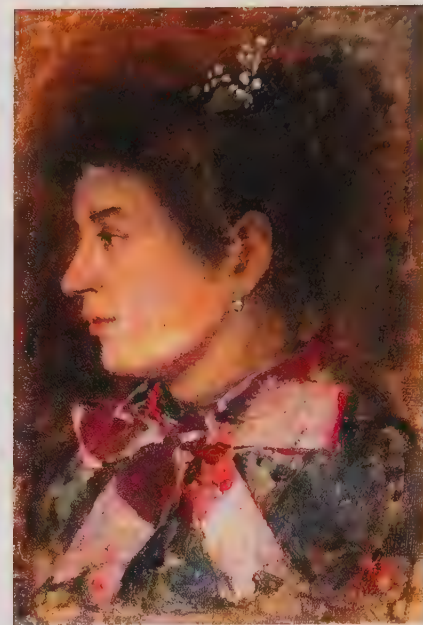
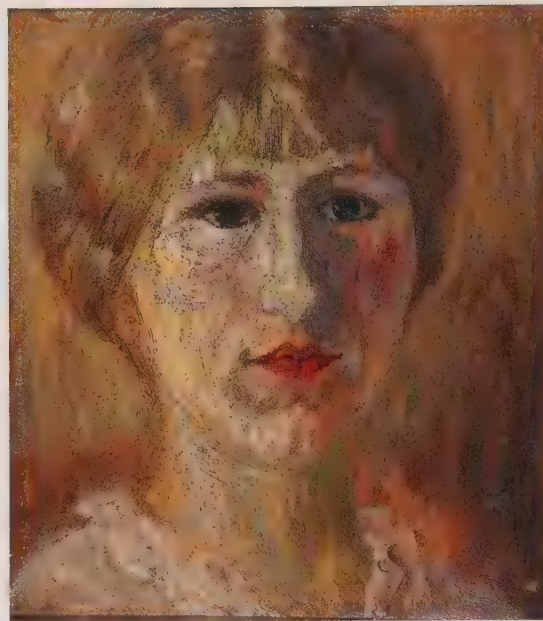




Amedeo Modigliani mit seiner Klasse,  
Liceo Guerrazzi, Livorno  
(erste Reihe, 4. v. r.)

Umberto Modigliani nach seinem Abschluss als Bergbauingenieur in Pisa in Brüssel eine Zusatzausbildung in Fördertechnik absolvieren wollte, beteiligten sich die Tacis an den Kosten. Amedeo reiste zwischen 1897 und 1899 sowohl in Begleitung seines Vaters als auch mit Mitgliedern der Familie Taci, die in Livorno lebten, nach Sardinien und schloss mit den drei Kindern der Tacis Freundschaft. Schon früh fühlte der junge Modigliani sich zu Medea Taci hingezogen, einem zarten stillen Mädchen. Die beiden konnten sich nur während der kurzen Sommeraufenthalte sehen, die Amedeo mit seinem Vater auf Sardinien verbrachte. Im Juni 1898 starb Medea Taci an einer Hirnhautentzündung. Dieser Verlust muss den jungen Modigliani tief getroffen haben. Er hielt das Antlitz seiner Jugendliebe in einer Porträtzeichnung fest, die das zerbrechlich wirkende Mädchen im Profil zeigt. Das Bildnis entstand offenbar einige Zeit nach Medeas Tod, wobei Amedeo eine Fotografie als Inspirationsquelle diente, die später wiederaufgefunden worden ist.

Mit 14 Jahren tritt Amedeo Modigliani in die Klasse Guglielmo Michelis ein, wo er unter dem Eindruck der Macchiaioli, besonders ihrer wichtigsten Vertreter Giovanni Fattori und Silvestro Lega, vier Jahre lang Malerei studiert. Seine Mutter schreibt in ihrem Tagebuch: »Amedeo kümmert sich um nichts anderes mehr als um die Malerei, von früh bis spät ...« Seit er das Liceo Guerrazzi verlassen hat, beschäftigt sich Modigliani ausschließlich mit der Kunst, er malt, zeichnet, und er zeigt schon damals starkes Interesse an der Bildhauerei. Aus diesen frühen Livorneser Jahren haben sich einige Zeichnungen und zwei Landschaftsgemälde in Öl auf Holz erhalten, die sich in Privatbesitz befinden.



## 1900

Die Gesundheit ihres Sohnes ist in diesen Jahren Eugenia Modiglianis größte Sorge. Im September 1900 erleidet Amedeo einen schweren Rückfall, der das psychische und physische Gleichgewicht aller Familienmitglieder erschüttert. Die Lungenblutungen werden von den Ärzten auf die Schwindsucht zurückgeführt, können aber auch Folge einer vorangegangenen Lungenentzündung gewesen sein. Im Dezember kommt es erneut zu Blutungen, und die Ärzte raten zu einem längeren Erholungsaufenthalt in warmem Klima; ernsthafte Heilungschancen sehen sie nicht. In Begleitung seiner Mutter reist Amedeo nach Neapel und steigt mit ihr im Hotel Vesuvio ab. Die beiden besichtigen die barocken Kirchen und die Museen der Stadt und machen einen Abstecher nach Torre del Greco, wo sie im Hotel Santa Teresa wohnen. Dann geht es nach Amalfi und im Januar 1901 nach Capri. Die Ausgrabungen und Antikenfunde begeistern den jungen Modigliani. Er vertieft sich in die Betrachtung von Statuen und Fresken aus römischer Zeit, und aus dem Erholungsaufenthalt wird eine Studienreise.

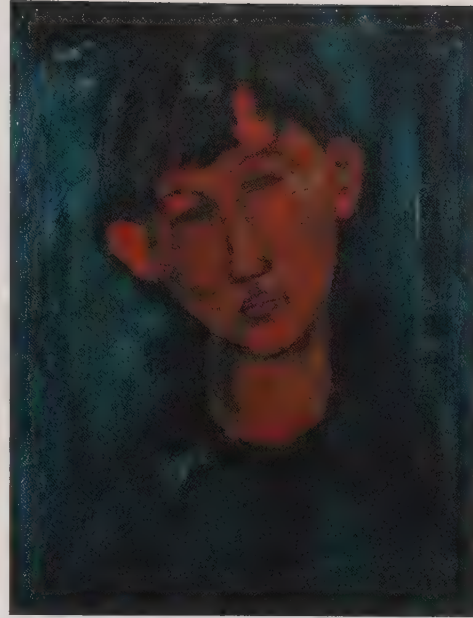
Die zahlreichen Briefe, die Modigliani in den Jahren 1901 bis 1903 an seinen Freund Oscar Ghiglia geschrieben hat, der wie er Malerei studierte, lesen sich, als habe ihr Autor seine Bekenntnisse mehr an sich selbst als an den Empfänger gerichtet. Die Briefe geben Einblick in eine Gedankenwelt, die von den Fantasiegebilden jugendlicher Romantik erfüllt ist.

## 1902

Modigliani verlässt Livorno und geht nach Florenz, wo er sich in der Scuola Libera di Nudo einschreibt und die Klasse von Giovanni Fattori besucht.

1900 Modigliani erkrankt an Tuberkulose und reist mit seiner Mutter 1900–01 nach Neapel, Capri, Amalfi und Rom. Er unternimmt Reisen nach Venedig und Florenz und zeichnet viel.





- 1 Mann mit Schnurrbart, 1900
- 2 Porträt einer Frau, 1900
- 4 Medea, 1900
- 5 Schüler mit Buch, 1905
- 3 Der Schüler, 1919

### 1902–1905

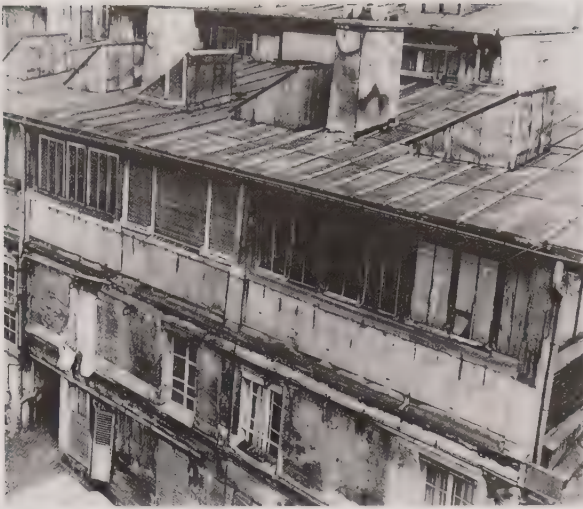
Kaum 18 Jahre alt, wird Modigliani des künstlerischen Umfelds überdrüssig, in dem er sich in Livorno und Florenz bewegt, wo man letztlich nur die Ausdrucksformen der toskanischen Macchiaioli und ihrer Nachfolger kopiert. Er geht nach Venedig. Dort findet er zu einer neuen Sehweise und zu einem neuen Begriff von Malerei. Die feingliedrigen Arbeiten aus dieser Zeit lassen eine malerische Haltung erkennen, die sich dem Modell in seiner ganzen Lebendigkeit spontan und intuitiv nähert. Modigliani geht es nicht darum, die menschliche Natur nachzumachen, sondern sie psychologisch zu deuten.

Im Sommer 1903 raten die Ärzte in Venedig Modigliani zu einem Erholungsaufenthalt in den Dolomiten. Er fährt in das nahe Cortina d'Ampezzo und mietet sich im benachbarten Misurina ein, wo er zwei Monate bleibt, die Bergluft genießt und unbeschwert schreiben, malen und zeichnen kann. Seine Mutter schreibt im Februar 1905 in ihrem Familientagebuch: »In Venedig hat Dedo das Porträt von Leone Olper zuende gebracht ...«, und fährt, vom Italienischen ins Französische, die Sprache ihrer Kindheit, wechselnd fort: »... und er will noch mehr malen. Ich weiß nicht, was aus ihm werden soll, aber da bisher all meine Sorge seiner Gesundheit gegolten hat, will ich an seine berufliche Zukunft, der wirtschaftlichen Lage zum Trotz, noch nicht denken.«

Einige der Bilder aus Modiglianis Zeit in Venedig befinden sich, vom Maler vergessen, noch heute im Besitz der Familien der Porträtierten. Es sind sowohl in der Malweise als auch im Facettenreichtum der dargestellten Charaktere ganz unterschiedliche Werke, die sich schwer einordnen lassen, wie das Bildnis der Signora Cadorin oder der Junge mit der schwarzen Schürze.

**1902** Modigliani nimmt sein Studium an der Scuola Libera di Nudo in Florenz auf und studiert bei Giovanni Fattori (1825–1908). Er setzt sich mit den toskanischen Alten Meistern auseinander.

**1903** Modigliani folgt seinem Freund Oscar Ghiglia nach Venedig. Er setzt sein Studium am Reale Istituto di Belle Arti di Venezia fort, unter seinen Kommilitonen ist Umberto Boccioni.



Vor seiner Abreise aus Venedig verkauft Modigliani seine Staffeleien und das Wenige, das sich sonst noch in seinem kargen Atelier befindet, an seinen Freund Fabio Mauroner.

## 1906

Modigliani verlässt Italien und geht nach Paris. Der Erste, dem er dort einen Besuch abstattet, ist der russische Maler und Bildhauer Sam Granovsky, dessen Adresse er von Manuel Ortiz de Zarate bekommen hatte. Granovsky gilt als Exzentriker, er trägt Cowboykluft, ist aber ein netter Kerl. Gleich bei ihrer ersten Begegnung vertraut Modigliani ihm an, dass er Bildhauer werden will, um, wie er sagt, »Denkmäler zu schaffen, die bis an den Himmel reichen!«

Modigliani kommt zu einem Zeitpunkt nach Paris, als die Affäre Dreyfus mit der endgültigen Rehabilitierung des zu Unrecht verdächtigten jüdischen Obersten gegangen war; zwölf Jahre juristischer und politischer Auseinandersetzungen, die tiefe Spuren in der französischen Gesellschaft hinterlassen hatten. Selbst Nachkomme einer sephardischen Familie besaß Modigliani schon früh ein stark ausgeprägtes jüdisches Selbstbewusstsein. Der amerikanische Bildhauer Jacob Epstein erzählt, dass Modigliani auf seine jüdische Herkunft ausgesprochen stolz war und in Gesprächen mit geradezu absurdem Nachdruck die These vertreten konnte, Rembrandt sei Jude gewesen.

Modigliani mischt sich unter die jungen Künstler, die tagsüber zum Zeichenunterricht in die Académie de la Grande-Chaumière gehen und sich abends in der Closerie des Lilas treffen. Paris brodelte, Montmartre im Norden und Montparnasse im Süden sind die neuen Künstlerviertel, wo man für wenig Geld aufgelassene Remisen als Atelier mieten kann. Bald nach seiner Ankunft hatte Modigliani sich in der Académie Colarossi eingeschrieben, besuchte sie

**1906** Anfang des Jahres geht Modigliani nach Paris. Er bezieht ein einfaches Atelier am Montmartre und nimmt Aktzeichenunterricht an der Académie Colarossi. Er lernt Künstler und Literaten kennen wie Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, André Derain, Diego Rivera, Maurice Utrillo, Max Jacob, Chaïm Soutine, Moïse Kisling, Jacques Lipchitz.





Das Bateau-Lavoir, in dem auch Picasso, van Dongen, Gris, Derain, Braque, Utrillo u.a. ihr Atelier haben.

Die Ateliers der Ruche, wo Modigliani, Cendrars, Chagall, Soutine, Archipenko, Zadkine u.a. zeitweise wohnen und arbeiten.

Das letzte Atelier Modiglianis, Rue de la Grande Chaumière, das er mit Jeanne Hébuterne teilt.

aber nur sporadisch. In ein kleines Heft zeichnet er Modelle in den üblichen akademischen Posen. Die Skizzenhefte kaufte Modigliani allem Anschein nach in einem Laden am Bateau-Lavoir, wo auch Max Jacob Kunde war. Auf dem Montmartre trifft Modigliani Künstler, die schon seit Jahrhundertbeginn dort leben. Picasso hat sein Atelier im Bateau-Lavoir, dort sind auch Kees van Dongen, Juan Gris und der Schriftsteller Pierre Mac Orlan anzutreffen, außerdem André Derain, Marie Laurencin, Georges Braque, Charles Camoin und Demetrius Galanis, Émile Bernard, Suzanne Valadon und Maurice Utrillo. Marcel Duchamp wohnt in der Rue Caulaincourt 65; Jules Pascin hat ein Zimmer im Hotel Beaujour in der Rue Lepic gemietet, Gino Severini und Anselmo Bucci teilen sich ein Atelier.

Als Bucci im Dezember 1906 zufällig am Schaufenster des kleinen Ladens vorbeikommt, in dem die englische Dichterin Laura Wylda ihre Art Gallery betreibt, entdeckt er darin etwas Neues: drei Frauenköpfe in kleinem Format, blass und abwesend, in einem fast monochromen Grün gehalten, die Farbe mit leichtem Strich auf die Leinwand gebracht.

Auf Buccis Frage nach dem Maler der Bilder erhält er zur Antwort, sie stammten von einem Italiener namens Modigliani, der auf dem Montmartre wohne. Bucci, der selbst erst seit kurzem in Paris lebt, beschließt sofort, den unbekannten Kollegen aufzusuchen: »In Begleitung von Leonard Dudreville erkundigte ich mich in einem Café in Montmartre nach Modigliani. Bouscarat, der Besitzer des Cafés, rief nach ihm, und er antwortete aus seinem Zimmer. Im nächsten Moment kam ein junger Mann die steile Treppe heruntergestürzt. Er trug ein rotes Hemd wie ein Radrennfahrer; war klein von Statur und offenbar gut aufgelegt, mit einem Lachen im Gesicht, das ein prächtiges Gebiss sehen ließ, auf dem Kopf dichte Locken. Er fragte uns, ob wir Maler seien und



Modigliani um 1906, kurz nach seiner Ankunft in Paris

aus Italien kämen. Junge jüdische Männer haben oft ein klassisches, geradezu römisches Profil – Modiglianis Kopf war der eines Antinous ... Wir fingen sofort an, uns zu streiten ... Modigliani rief: »In Italien ist nichts los! Überall bin ich gewesen, aber es gibt keinen einzigen Maler, der was taugt ... In Italien gibt es nur Ghiglia, sonst niemand. Aber in Frankreich: Matisse ...! Picasso ...!« ... und fast hätte er gesagt: »Und mich!« Aber er hielt inne ... und dann redete er weiter: Ich habe Modigliani oft im Quartier Latin getroffen, und wir sind beinahe so etwas wie Freunde geworden, aber nur beinahe ... Wenn es kalt war, sind wir ins Café Vachette gegangen, um uns aufzuwärmen und zu zeichnen und dabei der Jazzband zuzuhören, die dort spielte. Modigliani zeichnete und sah sich meine Mappe mit einem Ernst und einer Aufmerksamkeit an, die ich sonst nur noch bei Boccioni gesehen habe.«

Eines der Porträts, die Modigliani im Café gezeichnet hat, beschreibt Bucci so: »Ich besitze eine Zeichnung von ihm, eine einfache Skizze mit Signatur und Widmung. Es ist ein wunderbares Porträt, in ganz orthodoxen Formen, ohne langen Hals, ohne Rot auf den Wangen. Damals machte er viele solche Zeichnungen, sein guter Engel führte ihm dabei die Hand.«

### 1907–08

Von Ende Dezember 1906 bis Januar 1907 reiste Modigliani das erste Mal nach England, wie wir von André Utter wissen, der ihn kurz nach seiner Rückkehr traf. Der Fotograf Bassano, der in London ein Studio unterhielt, hatte Modigliani in die dortige Gesellschaft eingeführt und einigen Damen aus seinem Kundenkreis vorgestellt, die sich gerne von ihm malen lassen wollten.

Der Arzt Paul Alexandre, der in Montmartre eine kleine dermatologische Klinik leitete, hatte in der Rue du Delta 7 Räume gemietet, die er als Atelier für Künstler und als Ort für Versammlungen und Feiern nutzte. Die Miete war nicht hoch, sodass viele Künstler von dem Angebot Gebrauch machten, dort zu arbeiten. Maurice Drouard und Henri Doucet waren die ersten, die einzogen. Sie brachten ihre Freunde und Kollegen mit, auch einige Frauen. Zu ihnen gehörten Maud Abrantès und Adrienne, die Modiglianis Modelle wurden. Modigliani richtete sich nur provisorisch ein und bezog in der Rue du Delta auch nie feste Wohnung.



Paul Alexandre (2. v. r.) Auszug aus der Rue de Delta 7, 5. Juli 1913. Im Vordergrund sind Modiglianis *Kopf einer Frau im Profil*, 1906–07, und *Aktstudie*, 1908, zu sehen.

**1907** Der junge Arzt Paul Alexandre wird Modiglianis erster Förderer und Mäzen. Er kauft ihm Gemälde und Zeichnungen ab und vermittelt ihm Porträtaufträge. Modigliani wird Mitglied der Société des Artistes Indépendants. Er ist am Salon d'Automne beteiligt, wo eine Cézanne-Retrospektive gezeigt wird.

**1908** Modigliani stellt im Salon des Indépendants aus.



Maud war eine ausgesprochen elegante Frau – Modigliani war sie sofort aufgefallen. Eine flüchtige Liaison, die er mit ihr einging, blieb nicht ohne Folgen. Maud verließ Frankreich im November 1908 und ging nach Amerika, sie war schwanger. Ob die beiden weiter in Kontakt blieben und was aus Maud wurde, ist nicht bekannt.

### 1908

Im Frühjahr meldet sich Modigliani für den Salon des Indépendants an und stellt dort am 20. März fünf Arbeiten aus: Die *Jüdin* und zwei Akte, das Brustbild einer jungen Frau und einen sitzenden Frauenakt, für den eine Patientin von Paul Alexandre mit dem Spitznamen »Kleine Jeanne« Modell gesessen hatte, sowie eine Studie mit dem Titel *Das Idol* und eine Zeichnung. Der jährliche Mitgliedsbeitrag betrug 1 Francs 25, die Gebühr für jedes ausgestellte Bild 10 Francs, unabhängig, wie viele Bilder insgesamt gezeigt wurden.

### 1909

Nach drei Jahren in Paris verbrachte Amedeo den Sommer 1909 in seinem Elternhaus in Livorno, »müde, abgerissen und ausgehungert«, wie seine Tochter Jeanne schreibt.

Modiglianis Bekanntschaft mit Constantin Brancusi ging auf Paul Alexandre zurück, der die beiden einander vorstellte. Brancusi arbeitete direkt im Stein, und diese unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Material beeindruckte Modigliani. Der bildhauerische Stil der beiden Künstler spiegelte ihren Charakter. Brancusis Arbeiten sind feingliedrig und zart, die von Modigliani schwer und massig. Brancusi gab Modigliani Ratschläge, lieh ihm sein Werkzeug und stellte ihm sein Atelier zur Verfügung. Für den englischen Kunstkritiker John Russell war Brancusis Einfluss auf Modigliani »eher psychologischer als technischer Natur«. An anderer Stelle berichtet André Salmon: »Als Modigliani Brancusis Atelier betrat, trug er die Hände in den Taschen seines Samtanzuges vergraben, den er jeden Tag anzog, unter dem Arm klemmte das blaue Skizzenheft, ohne das er nie aus dem Haus ging ... Brancusi erklärte ihm nichts, brachte ihm nichts bei, aber von diesem Tag an begann Modigliani sich eine Vorstellung von Geometrie im Raum zu machen, die anders war als alles, was



Modigliani in Florenz, 1909

**1909** Modigliani zieht in ein Atelier in der Cité Falguière am Montparnasse. Über Paul Alexandre lernt er den rumänischen Bildhauer Constantin Brancusi kennen. Den Sommer verbringt Modigliani in Livorno bei seiner Familie. Er konzentriert sich auf die Bildhauerei.





9 Der Bettler von Livorno, 1909



man in der Schule oder in einem Atelier lernen kann. Die Bildhauerei reizte ihn, und er probierte sie aus. Aus den vereinzelt Eindrücken, die er in Brancusis Atelier gesammelt hatte, übernahm Modigliani die seltsam gelängten Figuren für sich, wie man sie von seinen Bildern kennt.«

Jacob Epstein beschreibt Modiglianis Atelier in seiner Autobiografie »Let there be sculpture« als »elendes Hinterhof-Loch, in dem gerade genug Platz für neun oder zehn Köpfe und für eine Figur im Stehen war. Wenn es dunkel wurde, stellte Modigliani auf jeden Kopf eine Kerze, dann sah es aus, als arbeite er in einem alten Tempel.«

Wenn er Hunger hatte, ging Modigliani in ein kleines italienisches Restaurant, Chez Rosalie in der Rue Campagne-Première 3. Hier bekamen die Maurer von den Baustellen aus der Nachbarschaft für wenig Geld ein warmes Essen, und die Künstler konnten mit einer Zeichnung oder einem Bild bezahlen.

## 1910

Im Katalog des 26. Salon des Indépendants vom 18. März bis zum 1. Mai 1910 wird Modiglianis Anschrift mit Cité Falguière 14 angegeben. Aber er hatte sein altes Atelier nicht aufgegeben und blieb Montmartre mit der Bohème-Atmosphäre, die seine frühen Pariser Jahre geprägt hatte, treu. Im Salon sind sechs Arbeiten von Modigliani zu sehen: zwei Studien, ein Porträt von Bice Boralevi und eines von Piquemal, der *Bettler von Livorno* [S. 158], die *Bettlerin*, *Lunaire* und der *Cellospieler*. Guillaume Apollinaire widmet der Ausstellung eine ausführliche Besprechung.

## 1911

Die Beschäftigung mit der Bildhauerei führt Modigliani zu einem radikalen Wandel. Er nähert sich der Kunst von Brancusi, Élie Nadelman, Béla Czóbel und Amadeo de Souza Cardoso, mit dem er am 5. März 1911 eine Ausstellung mit den neuesten Arbeiten der beiden in de Souzas Atelier eröffnet. Sie steht unter dem schlichten Titel »Zeichnungen und Skulpturen« und ist nur in einigen Fotografien dokumentiert.

**1910** Modigliani stellt sechs Gemälde im Salon des Indépendants aus. Er befreundet sich mit der russischen Dichterin Anna Achmatowa.

**1911** Modigliani stellt seine Skulpturen im Atelier des portugiesischen Malers Amadeo de Souza Cardoso aus und entwickelt die Idee der Errichtung eines »Tempels der Schönheit« zur Aufnahme der idolhaften Köpfe. Er beschäftigt sich intensiv mit dem Motiv der Karyatide.

### 1913

Modigliani ist mit seinen Kräften und mit seinen finanziellen Mitteln am Ende. Erst als der Maler Augustus John und seine Frau Dorelia zwei Skulpturen von ihm kaufen, bekommt er das Geld zusammen, um die Zugreise nach Livorno zu bezahlen. Im April schreibt Paul Alexandre: »Er kam zu mir nach Hause und brachte einen ganzen Karren mit behauenen Steinen mit, fast zwei Dutzend. Dann sagte er, er müsse für einige Tage nach Italien verreisen.« Seine Familie nimmt ihn herzlich auf, doch seine Freunde aus der Zeit im Caffè Bardi erkennen ihn kaum wieder: »Er hatte den Kopf geschoren wie ein Sträfling auf der Flucht«, so der Maler Gastone Razzaguta.

### 1914

Von größter Bedeutung war für Modigliani die durch Max Jacob vermittelte Bekanntschaft mit dem Kunsthändler Paul Guillaume, der seinem Werk das erste Mal größere Anerkennung verschafft. Maurice Sachs charakterisiert Guillaume treffend, wenn er schreibt: »Von den Kunsthändlern war keiner »französischer« als er, und keiner war mehr Pariser als er. Er suchte die Werke, die er ausstellte, nach Maßstäben aus, die allein seinen Vorlieben entsprachen, die niemand teilte ... Dabei ging Guillaume ganz intuitiv vor, wie man es nur selten erlebt. Er war ein kleiner Mann, aus einem Guss gemacht, jovial und großzügig.«

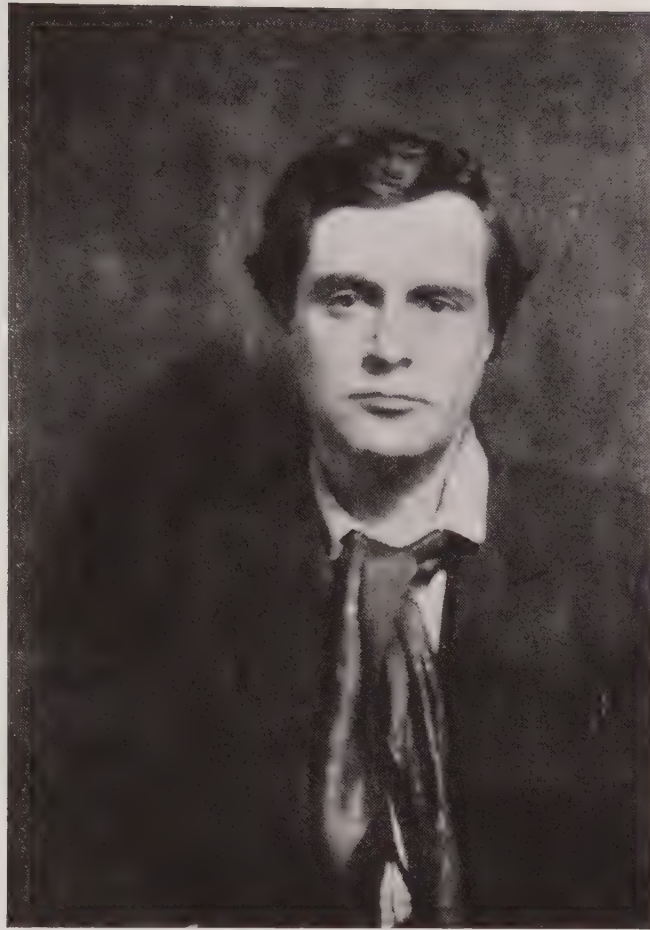
Am 2. August wird der freie Waren- und Personenverkehr eingestellt. Das bedeutete das Ende aller Ausstellungen in Paris und in ganz Europa. Briefe werden an den Grenzen zurückgehalten. Auch viele Künstler gehen an die Front. Modigliani wird ausgemustert und bleibt mit einigen anderen in Paris zurück. Zu dieser Zeit weckt Max Jacob in ihm das Interesse für Magie und okulte Praktiken, das in den kabbalistischen Symbolen auf einigen seiner Zeichnungen Niederschlag gefunden hat. Die beiden spüren den geheimen Analogien des Kosmos nach und befassen sich mit den heiligen Schriften und den Ursprüngen des Judentums. Modigliani war schon von Hause aus und von seinem Naturell her abergläubisch. Bereits als Kind hatte ihn sein Großvater Isaac mit den Geheimnissen der Thora vertraut gemacht, während seine Mutter ihm eine eher weltliche Art und Weise vermittelte, als Jude zu leben. Modiglianis Tante Laure schließlich brachte ihm die Schriften der Philosophen nahe; und



Paul Guillaume 1918 in seiner Galerie-Wohnung mit Werken Modiglianis

**1912** Modigliani lernt die Bildhauer Jacques Lipchitz und Jacob Epstein kennen. Er stellt im Salon d'Automne aus. Ende des Jahres wohnt Modigliani wieder am Montparnasse. Er reist zum letzten Mal nach Livorno und in die Steinbrüche von Carrara.





Beatrice Hastings, 1921 fotografiert von  
Man Ray

Modigliani, 1914

die Zufälle des Lebens taten ein Übriges, um die Mischung zu vervollständigen ... Von dem russischen Schriftsteller Ilja Ehrenburg wissen wir, dass Modigliani ihm gegenüber oft von merkwürdigen Dingen sprach: »Er redete von Vorhersagen, die bisher noch nicht eingetreten seien. Auf der Rückseite einer Tuschezeichnung mit einem Männerkopf hatte er seine Version einer Prophezeiung des Nostradamus geschrieben.« Zeichen und Symbole einer Geheimsprache aus der Welt der Kabbala finden sich auch auf mehreren Zeichnungen, die Modigliani mit Max Jacob austauschte. Nachdem ihm, wie er selbst berichtete, am 22. September 1909 in seinem Zimmer in der Nachbarschaft des Bateau-Lavoir Jesus Christus erschienen war, empfing Jacob am 18. Februar 1915 die Taufe, Pablo Picasso war Pate.

## 1915

In diesem Jahr malt Modigliani das erste seiner insgesamt vier Porträts von Paul Guillaume [S. 75, 77, 78]. Am oberen Rand fügt er die Worte »Stella Maris« und »Novo pilota« hinzu, um der Dankbarkeit für seinen neuen Bewunderer und Förderer Ausdruck zu verleihen, der zugleich sein Galerist war.

**1914** Über Max Jacob lernt Modigliani den Kunsthändler Paul Guillaume kennen, der sein Werk in den folgenden Jahren vertritt. Die Freundschaft mit Paul Alexandre endet. Modigliani ist an der Ausstellung »Twentieth Century Art« in der Whitechapel Art Gallery in London beteiligt. Im Juni begegnet er der englischen Dichterin und Journalistin Beatrice Hastings, die ihn zu vielen Arbeiten anregt. Modigliani wird aus gesundheitlichen Gründen vom Militärdienst befreit. Er beginnt wieder zu malen und widmet sich bis zu seinem Lebensende fast ausschließlich dem Porträt.

Eine symbolträchtige Hommage an einen Mann, den Modigliani als richtungsweisenden Neuerer schätzte und verehrte. Bei vielen seiner Porträts schrieb Modigliani den Namen des Dargestellten in großen Buchstaben auf die Leinwand. Auf dem Bildnis seines Freundes Picasso sind sie besonders groß [S. 100]. Oberhalb der Schulter liest man außerdem das Wort »Savoir«. Ein deutlicher Hinweis darauf, welche Bedeutung er Picasso zumaß.

Paul Guillaume hatte im Bateau-Lavoir ein Atelier gemietet, damit Modigliani dort ungestört malen konnte. Dort entstanden unter anderem die Bilder *Die kleine Louise*, *La jolie menagère* und *Brautleute*. Nicht weit entfernt, in der Rue Norvin, in der Wohnung von Beatrice Hastings, mit der Modigliani damals zusammenlebte, malte Modigliani auch das bekannteste der vier Porträts von Paul Guillaume.

## 1916

Anders als verschiedentlich zu lesen ist, blieb Modigliani seinen Bekannten, Freunden und den Frauen, die er geliebt hatte, verbunden. So erzählt Gabriel Fournier: »Modigliani hielt dem Montparnasse die Treue und kam jeden Tag hierher. Er war jemand, der seinen angestammten Freundeskreis kaum je verließ. Nicht ohne Stolz erinnere ich mich an die wenigen Ausflüge, die ich mit ihm außerhalb von Paris gemacht habe, wenn auch nie weit entfernt. Ich weiß noch, wie ich ihn eines Tages nur mit Mühe dazu bringen konnte, der Galerie Bernheim-Jeune in der Nähe der Place de la Madeleine einen Besuch abzustatten.«

Modiglianis Achillesferse waren seine Beziehungen zu Frauen. Nach der Trennung von Beatrice Hastings hatte er ein kurzes Verhältnis mit Simone Thirion, die 1917 einen Sohn zur Welt brachte, den Modigliani nie anerkannte und der deshalb auch nicht seinen Namen trägt.

Um ihm finanziell unter die Arme zu greifen, geben Jacques Lipchitz und seine Frau im Winter ein Porträt bei Modigliani in Auftrag. Er verlangt zehn Francs für jede Sitzung, »und dazu etwas Alkohol!« »Als wir uns dann trafen«, so Lipchitz weiter, »machte er eine Skizze nach der anderen, und das mit rasender Geschwindigkeit ...«



Modigliani, 1918

**1915** Modigliani porträtiert Picasso, Juan Gris und Henri Laurens. Er zieht zu Beatrice Hastings in die Rue Norvin am Montmartre.

**1916** Es entstehen zahlreiche Porträts berühmter Zeitgenossen wie Jean Cocteau, Max Jacob, Chaïm Soutine und Moïse Kisling. Modigliani lernt den polnischen Dichter und Kunsthändler Léopold Zborowski kennen, der Paul Guillaume als Kunsthändler ablöst. Nach dem Bruch mit Beatrice Hastings verlässt Modigliani die gemeinsame Wohnung und beginnt, in Zborowskis Wohnung in der Rue Joseph Bara zu malen.

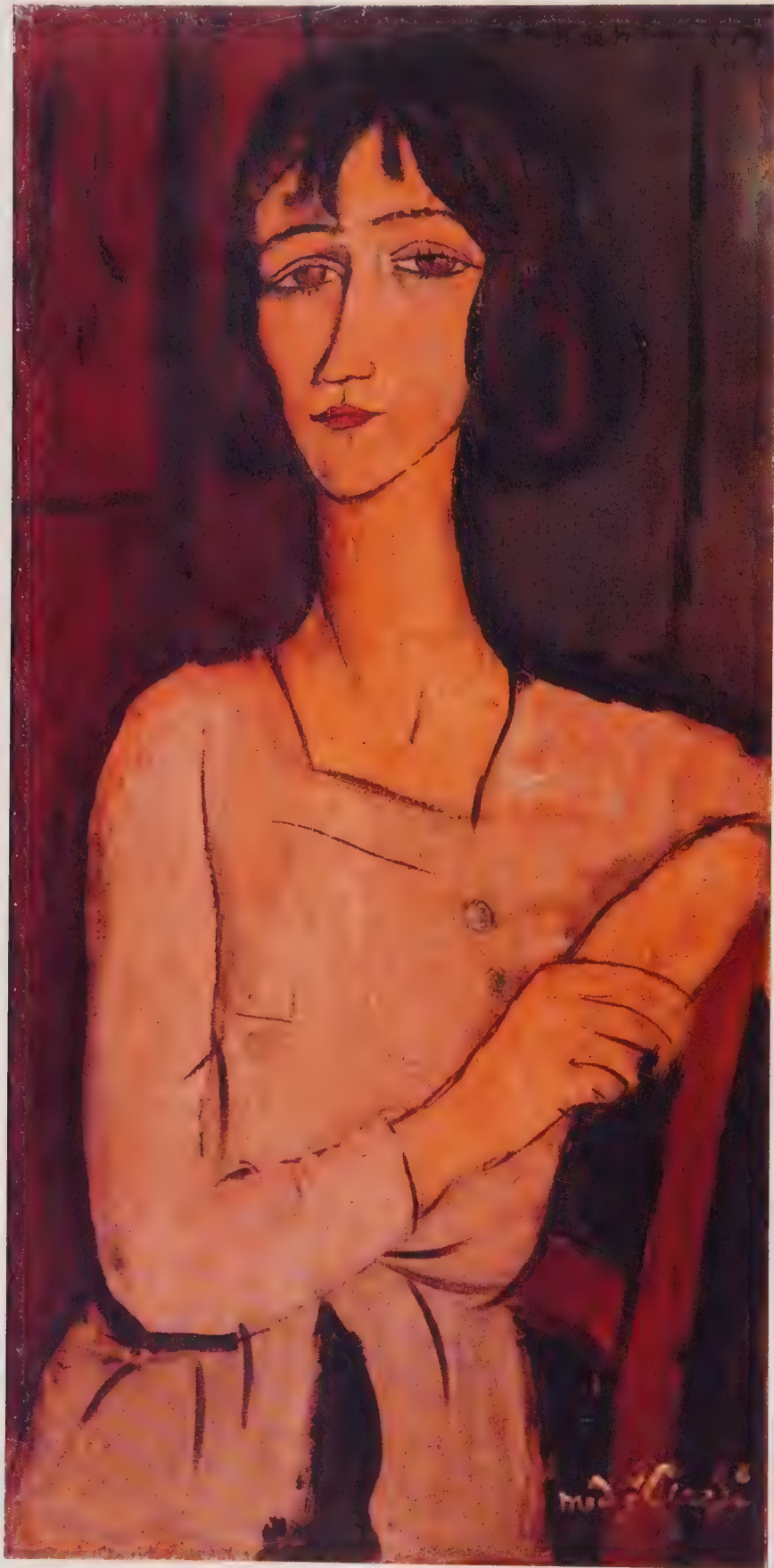




61 Bildnis einer Dame, um 1915

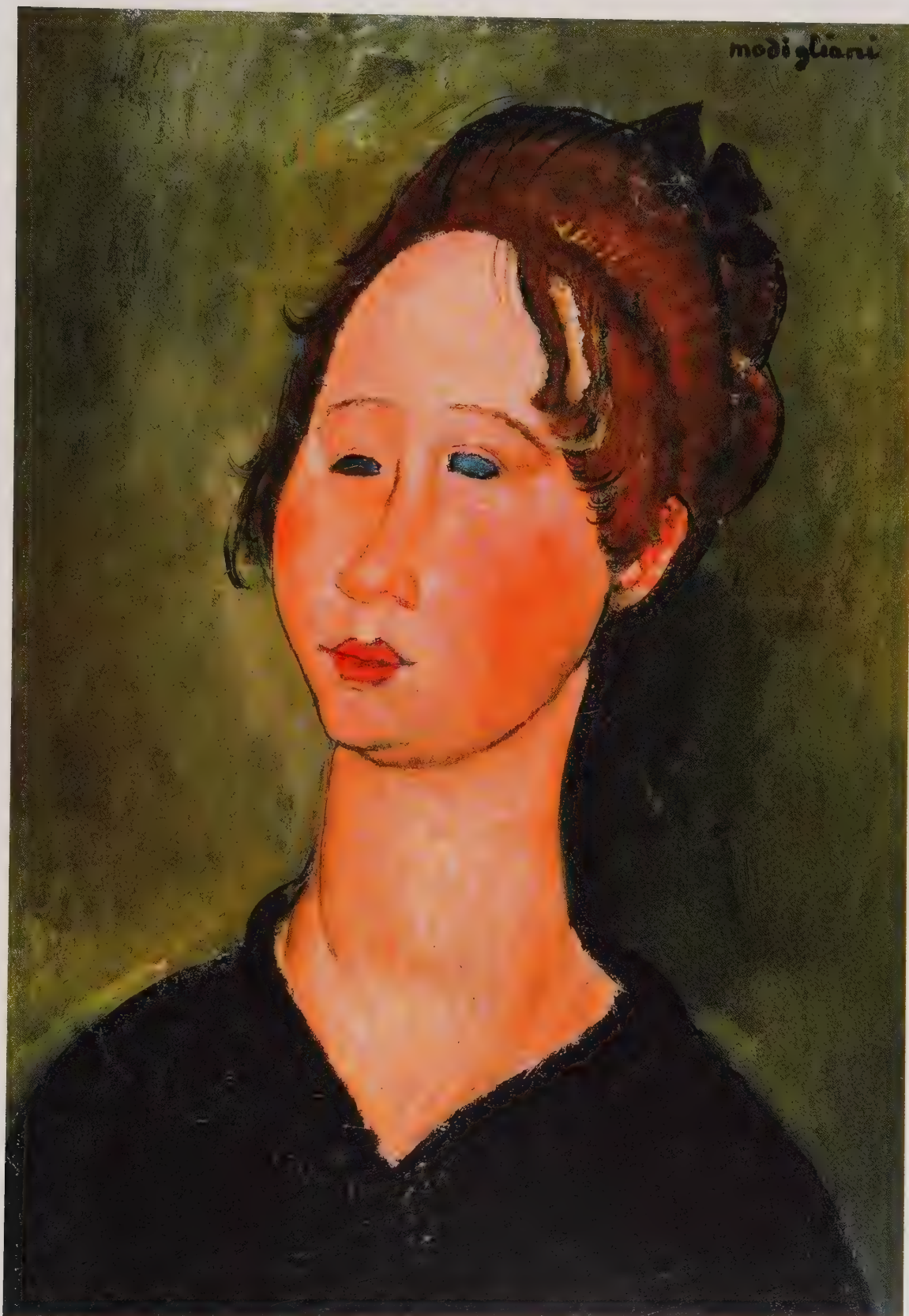


65 Bildnis eines sitzenden jungen Mannes, um 1915–16



91 Marguerite, sitzend, 1917





143 La Bourguignonne, 1918





## 1917

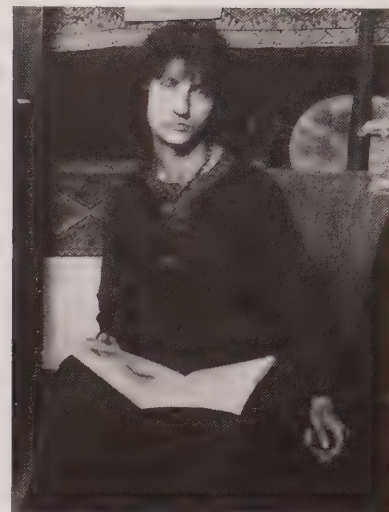
Modigliani begegnet der jungen Kunststudentin Jeanne Hébuterne. Im Dezember kann Léopold Zborowski endlich Modiglianis erste Einzelausstellung ankündigen. Ort des Geschehens ist die Galerie Berthe Weill in der Rue Taitbout 50. Die Schau umfasst 32 Werke und wird neben Modiglianis Londoner Ausstellung von 1919 die einzige sein, an der der Künstler persönlich mitgewirkt hat. Bei Berthe Weill auszustellen, galt als Auszeichnung, denn bei ihr waren schon die Fauves und andere Avantgarde-Bewegungen zu sehen gewesen, Picasso, Utrillo, van Dongen, de Vlaminck, Pascin. Auf der Einladungskarte ist ein stehender Frauenakt abgebildet, die Überschrift lautet »Ausstellung mit Bildern und Zeichnungen von Modigliani«, vom 3. bis zum 30. Dezember 1917.

## 1918

Bei Kriegsende rückt Montparnasse ins Zentrum der künstlerischen Aufmerksamkeit. Die große Zeit des Kubismus war vorbei. Publikum und Avantgardesammler interessieren sich nicht mehr für diese Kunst. Nach Meinung vieler Kritiker war die Bewegung »tot und begraben«, wie Vauxcelles geschrieben hat. Kubistische Malerei ist in diesen Jahren zu Spottpreisen zu haben. Anders sah die Situation für die Künstler aus, die nicht zum engeren kubistischen Kreis gehörten, für sie war alles möglich ... es schien, als gebe es nun für einen Künstler, der außer der Reihe stand und sich den Moden verweigert hatte wie Modigliani, neue Chancen.

Für viele Bilder aus der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg hat die schwedische Bildhauerin Thora Dardel für Modigliani Modell gestanden. Ihre Begegnungen in Montparnasse beschreibt sie so: »Es gab nicht viele Maler, die mich malen wollten. Außerdem war ich ja auch kein professionelles Modell. Normalerweise trafen wir uns im La Rotonde, ein paar Tische, Essensreste auf dem Fußboden, die Kellner in ihren langen weißen Schürzen. Dort bin ich Modigliani auch zum ersten Mal begegnet. Er redete viel und lachte laut.«

Wieder ist Modigliani am Ende seiner physischen Kräfte. Der Arzt Devrai-gne, den er zweimal porträtierte, rät ihm zu einem Aufenthalt am Meer. Zborowski und seine Frau laden ihn ein, mit an die Côte d'Azur zu kommen, auch Jeanne, die ein Kind erwartet, würde etwas Erholung gut tun. Zborowski hofft



Jeanne Hébuterne, 1919

**1917** Im April lernt Modigliani die 19-jährige Jeanne Hébuterne kennen, die an der Académie Colarossi studiert. Sie beziehen eine gemeinsame Wohnung in der Rue de la Grande Chaumière. Modigliani beginnt mit einer Serie von Aktdarstellungen. Am 3. Dezember eröffnet die erste Einzelausstellung in der Galerie Berthe Weill mit zahlreichen Akten, was einen Skandal hervorruft.

**1918** Wegen der unruhigen Situation verlässt Modigliani mit der schwangeren Jeanne Hébuterne im Frühjahr Paris und fährt mit ihr an die Côte d'Azur. Am 29. November bringt Jeanne Hébuterne in Nizza die gemeinsame Tochter Jeanne zur Welt. Im Dezember beteiligt Paul Guillaume Modigliani an einer Gruppenausstellung im Faubourg Saint-Honoré, neben u. a. Picasso, Derain, Utrillo.

Modigliani, Picasso und Salmon vor La Rotonde, 12. August 1916, gegen 15.30 Uhr; Modigliani nun in Begleitung von Max Jacob, Salmon und Ortiz de Sarate, 16.30 Uhr, aufgenommen von Jean Cocteau, der seine neue Kamera einweiht [s. a. S. 10].





außerdem, dort Arbeiten von Soutine, Modigliani und anderen Malern aus seinem Portfolio an vermögende Ausländer verkaufen zu können, die hier den Winter verbringen. Man zögert nicht lange und reist ab. Auch Foujita und seine Frau sowie Fernande Barrey schließen sich an und beziehen gemeinsam mit Amedeo und Jeanne ein Haus in Grasse. Sie bleiben ein ganzes Jahr an der Côte d'Azur. Im November bringt Jeanne in Nizza ein Töchterchen zur Welt, das auf den Namen Giovanna (Jeanne) getauft wird.

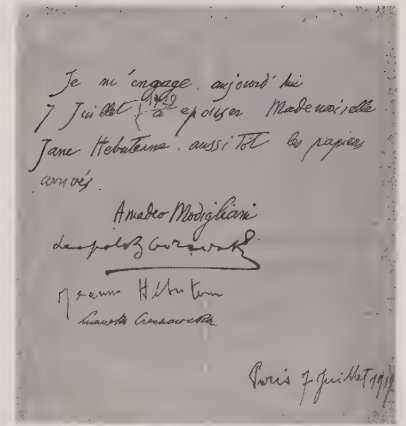
## 1919

Da ihm seine Papiere abhanden gekommen sind, muss Modigliani mit einer Sondererlaubnis der Fremdenpolizei ausgestattet von Nizza nach Paris reisen. Jeanne unterbricht die Reise in Orleans, um ihre Tochter bei einer Amme unterzubringen. Dann beginnt für die beiden Maler eine Phase intensiver künstlerischer Arbeit in ihrem Atelier in Montparnasse. Binnen weniger Wochen entstehen zahlreiche Bilder. Zborowski fährt nach London, wo er in einer Galerie eine Ausstellung mit Werken der Pariser Schule organisiert, an der auch Modigliani mit mehreren Bildern beteiligt ist. Einige Sammler zeigen großes Interesse an seinen Arbeiten. Für einen Moment sind alle Unsicherheiten und Sorgen vergessen.

Jeanes Verhältnis zu ihren Eltern ist noch immer gespannt. Die Nachricht, dass sie zum zweiten Mal schwanger ist, führt zum offenen Bruch. Vor allem ihr Vater, Casimir Hébuterne, verlangt von Modigliani, seine Tochter umgehend zu heiraten. In einer vor den Zeugen Léopold Zborowski und Luduska (Lunia) Czechowska abgegebenen Erklärung verpflichtet sich der Maler: »Ich verspreche heute, am 7. Juli 1919, Fräulein Jeanne Hébuterne zu heiraten, sobald die notwendigen Dokumente eingetroffen sind.« Doch die Papiere kommen nicht mehr rechtzeitig. In Paris wird es Winter, und es wird kalt.

## 1920

Anfang Januar: Modigliani erleidet einen Tuberkuloseschub, hat hohes Fieber und das Ende zeichnet sich ab. Er fällt ins Koma und wird ins Krankenhaus gebracht. Kurz darauf, am 24. Januar, stirbt er, ohne noch einen der Umstehenden erkannt zu haben. Jeanne Hébuterne ist im achten Monat schwanger. Die Ver-



Heiratsversprechen Modiglianis, 1919

**1919** Zborowski organisiert mehrere Ausstellungsbeiträge in England. Ende Mai kehrt Modigliani nach Paris zurück. Im Juli unterzeichnet er ein Eheversprechen mit der erneut schwangeren Jeanne. Er stellt auf dem Salon d'Automne aus. Ende des Jahres erkrankt Modigliani schwer an Tuberkulose.



Guillaume, Mme Archipenko und Modigliani auf der Promenade des Anglais, Nizza 1919

zweiflung über Modiglianis Tod geht über ihre Kräfte. Jeanne überlässt sich ihrem Schmerz und stürzt sich am folgenden Tag aus der Wohnung ihrer Eltern im fünften Stock in die Tiefe. Ihr Leichnam wird in das Atelier in Montparnasse gebracht, wo sie mit Amedeo gelebt hatte. Später wird sie an seiner Seite auf dem Friedhof Père Lachaise beigesetzt.

Erst nach langwierigen Rechtsstreitigkeiten zwischen französischen und italienischen Behörden wird das gemeinsame Kind von Amedeo Modigliani und Jeanne Hébuterne als Tochter Modiglianis anerkannt und darf seinen Namen tragen: Jeanne Modigliani.

**1920** Am 24. Januar stirbt Modigliani in der Charité in Paris. Jeanne Hébuterne stürzt sich am folgenden Tag aus dem Fenster der elterlichen Wohnung. Unter großer Anteilnahme wird Modigliani auf dem Friedhof Père Lachaise beigesetzt.



Modigliani am Montparnasse, 1919



# Anhang

Werkliste  
Bibliografie



Modigliani in Livorno



# Werkliste

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840.

2  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics "The Rose Tree" are written below the first staff. The score continues with several more staves of music, including a section with a key signature change to one flat (Bb) and a final section with a key signature change to one sharp (F#). The handwriting is in ink on aged, slightly yellowed paper.

4

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 8

5  
 500 400 300 200 100  
 900  
 500 400 300 200 100  
 700 600 500  
 400 300 200 100  
 500 400 300 200 100

[illegible]

7  
"weitere" 2881 "Kleiner" Karton  
318 3  
Brett auf Papier  
43 x 26 cm  
"Kleiner" Karton 8 "Kleiner" Karton  
2 1/2 cm

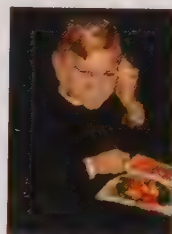
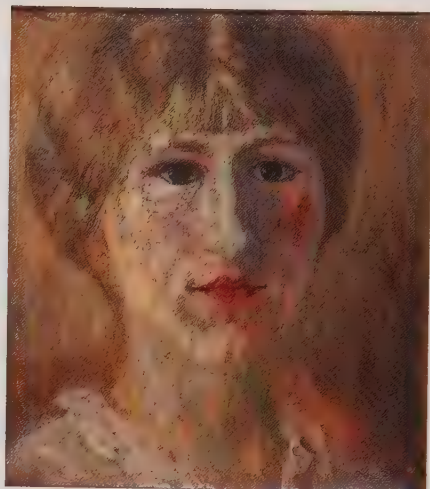
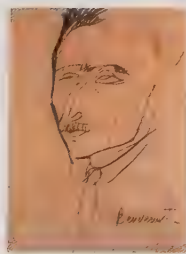
[illegible]

9  
Der Bettler vor Livorno  
1899  
Auf der Wand  
63,8 x 33,4 cm  
Brettermontage auf  
100,0 x 100,0 x 10,0 cm  
1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670

10  
 10/22/04  
 9/5  
 2004. 10/22/04  
 2004/10/22/04  
 10/22/04 10/22/04

[illegible]

2  
 1/2 Zoll der Art  
 3 5  
 Best. 6 auf Papier  
 4 5 1/2 3 mm  
 3 mm 1/2 3 mm 1/2 3 mm  
 1/2 Zoll der Art



**13**  
Kauernder Akt  
1910–11  
Bleistift auf Papier  
42,5 x 27,3 cm  
Privatsammlung Schweiz  
[C 65] 79 [L 70] 524  
[Par 90] 37/10 [Pat 92] 66  
S. 138

**14**  
Kauernder Akt (Sitzender Akt  
mit den Händen am Boden)  
1910–11  
Bleistift auf Papier  
42,5 x 26,2 cm  
Farsettiarte, Prato  
[C 65] 78 [L 70] 523  
[Par 90] 36/10 [Pat 92] 67  
S. 142

**15**  
Kopf  
1910–11  
Bleistift auf Papier  
43 x 19 cm  
Guido Guastalla, Livorno

**16**  
Kopf – Studie für eine Skulptur  
1910–11  
Schwarze Kreide, Bleistift auf Velin  
42,2 x 26 cm  
E. VV. K., Bern  
[C 65] 56 [L 70] 485  
[Par 90] 24/10 [Pat 92] 73  
S. 45

**17**  
Karyatide  
1911  
Bunt- und Bleistift auf Papier  
57 x 42,8 cm  
Privatsammlung, Lugano  
[Par 91] 11/11 [Pat 92] 156  
S. 45

**18**  
Kopf einer Karyatide (recto)  
Kopf einer Frau (verso)  
1911  
Bleistift auf Papier  
44,5 x 27 cm  
Privatsammlung, Lugano  
[Par 91] 12/11 [Par 91] 13/11  
[Pat 92] 118 (recto)  
S. 15

**19**  
Karyatide  
1911–12  
Öl auf Leinwand  
72,9 x 50,1 cm  
Kunstsammlung Nordrhein-  
Westfalen, Düsseldorf  
[P 56] 21 [C 70] 35  
[Par 91] 2/1913 [Pat 91] 39  
S. 146

**20**  
Kopf  
1911–12  
Kalkstein  
65 x 25,2 x 20 cm  
Privatsammlung, Frankreich  
S. 14

**21**  
Kopf  
um 1911–12  
Kalksandstein  
89,2 x 14 x 35,2 cm (mit Sockel)  
Tate, London. Übernommen vom  
Victoria and Albert Museum, London,  
1983  
[P 29] 86b [C 70] XXIV  
[L 70] 622 [Pat 92] 22  
S. 116

**22**  
Karyatide  
um 1911–1913  
Bleistift auf Papier  
61 x 46,4 cm  
Lefevre Fine Art Ltd, London  
S. 144

**23**  
Kopf  
1911–1913  
Kalksandstein  
63,5 x 15,2 x 21 cm  
Solomon R. Guggenheim Museum,  
New York (Inv.-Nr. 55.1421)  
[C 70] XXI [Pat 92] 14  
S. 24

**24**  
Kopf einer Frau  
1912  
Kalkstein  
70,5 x 23,5 x 16,5 cm  
Philadelphia Museum of Art  
Gift of Mrs. Maurice J. Speiser in  
memory of her husband, 1950  
[P 29] 82b [C 70] XX [Pat 92] 21  
S. 115



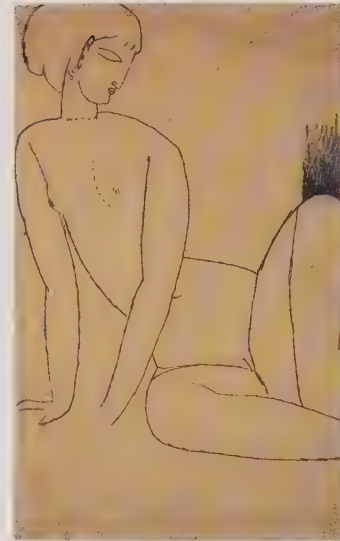
7



8



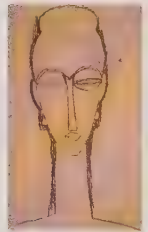
8



14



13



16



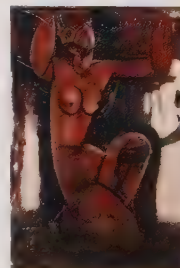
20



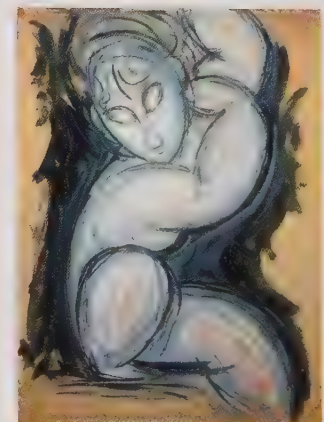
2



23



9



22



24



25

Karyatide  
1913  
Öl auf Leinwand  
81 x 45 cm  
Privatsammlung  
[C 70] 37 [Par 91] 3/1913  
[Pat 91] 40  
S. 147

26

Karyatide  
1913  
Aquarell auf Papier  
59,5 x 42 cm  
Privatsammlung

27

Karyatide  
1913  
Bleistift und Graphit auf Velin  
64 x 49 cm  
Privatsammlung  
Courtesy Galerie Thomas, München  
[Par 90] 18/13  
S. 143

28

Mann im Profil  
1913  
Bleistift auf Papier  
33,8 x 26,5 cm  
Privatsammlung  
[Pat 94] 970  
S. 52

29

Paul Alexandre vor einem Fenster  
1913  
Öl auf Leinwand  
81 x 45,6 cm  
Musée d'Art, Rouen  
[P 56] 26 [C 70] 40 [L 70] 40  
[Par 91] 4/1913 [Pat 91] 44  
S. 91

30

Diego Rivera  
1914  
Öl auf Leinwand  
100 x 81 cm  
Kunstsammlung Nordrhein-  
Westfalen, Düsseldorf  
[P 56] 29 [C 70] 42 [L 70] 50  
[Par 91] 4/1914 [Pat 91] 47  
S. 94

31

Diego Rivera  
1914  
Tusche und Kreide auf Papier  
30 x 20,5 cm  
Die Galerie, Frankfurt/M.  
[Pat 91] 15  
S. 95

32

Frank Burty Haviland  
1914  
Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm  
Sammlung Gianni Mattioli.  
Als Dauerleihgabe in der Peggy  
Guggenheim Collection, Venedig  
[P 56] 34 [C 70] 44 [L 70] 47  
[Par 91] 6/1914 [Pat 91] 49  
S. 97

33

Frank Burty Haviland  
1914  
Aquarell, Gouache, Bleistift auf Papier  
47,4 x 30,9 cm  
Kunsthau Zürich  
[L 70] 651  
S. 96

34

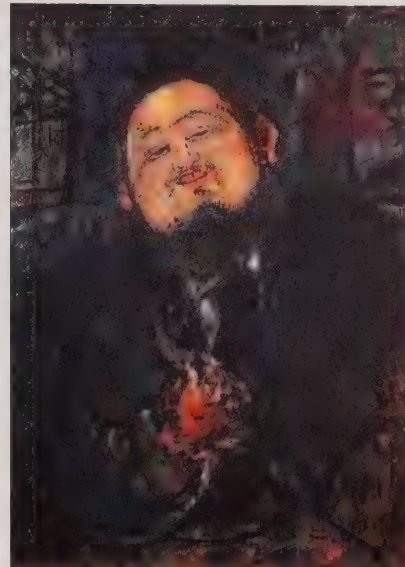
Karyatide  
1914  
Bleistift auf Papier  
24 x 33,4 cm  
Galerie Jörg Schuhmacher  
S. 140

35

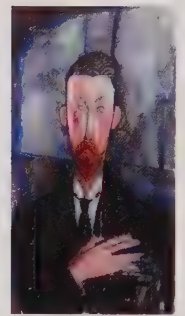
Nackter Knabe  
1914  
Aquarell auf Karton  
43,2 x 26 cm  
Nancy und Howard Marks

36

Stella Maris  
1914  
Bleistift auf Papier  
42,6 x 26,6 cm  
Musée Bourdelle, Paris  
[Par 90] 33/16 [Pat 94] 228



30



29



3



25



32



35



36



33



27



34



28

37  
Karl August  
1914–15  
Tempera auf Papier auf Leinwand  
49 x 32 cm  
Privatsammlung  
Courtesy Claudia Gian Ferrari, Mailand

38  
Pablo Picasso  
1914–15  
Bleistift auf Papier  
22,6 x 26,8 cm  
Musée Picasso, Antibes  
[L 70] 732 [Par 90] 19/14  
[Pat 94] 42  
S. 101

39  
Frontaler langer Kopf  
um 1914–15  
Rote Kreide auf Papier  
33,7 x 26,3 (28,8 x 11,2) cm  
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett  
Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds  
Inv. 1961.136  
[L 70] 501 [Pat 92] 236  
S. 25

40  
Frontaler runder Kopf  
um 1914–15  
Rote Kreide auf Papier  
33,8 x 26,3 (18,6 x 16,5) cm  
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett  
Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds  
Inv. 1961.133  
[L 40] 492 [Pat 94] 233  
S. 42 oben

41  
Weiblicher Kopf im Profil nach links  
um 1914–15  
Blaue Kreide auf Papier  
33,8 x 26,3 (33,8 x 17,3) cm  
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett  
Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds  
Inv. 1961.139  
[L 70] 511 [Pat 94] 238  
S. 117

42  
Weiblicher Kopf im Profil  
nach links auf einem Sockel  
um 1914–15  
Bleistift, Verso: Blaue Kreide auf Papier  
33,7 x 26,4 (33,7 x 22,8) cm  
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett  
Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds  
Inv. 1961.140  
[L 70] 415 [Pat 92] 40a  
S. 47

43  
Antonia  
1915  
Öl auf Leinwand  
82 x 46 cm  
Musée national de l'Orangerie,  
Collection Jean Walter et  
Paul Guillaume, Paris  
[P 56] 45 [C 70] 59 [L 70] 75  
[Par 9] 7 19 5 [Pat 91] 62  
S. 43

44  
Beatrice Hastings  
1915  
Tusche und Tempera auf Karton  
40 x 38 cm  
Privatsammlung  
[Pat 91] 73/17

45  
Beatrice Hastings mit Hut  
1915  
Bleistift auf Papier  
42 x 30 cm  
Privatsammlung  
[L 70] 690  
S. 120

46  
Beatrice Hastings vor einer Tür  
1915  
Öl auf Leinwand  
81,3 x 46,4 cm  
Privatsammlung  
[P 56] 39 [C 70] 81 [L 70] 83  
[Par 9] 20 7 5 [Pat 9] 83  
S. 2

47  
Chaïm Soutine  
1915  
Öl auf Holz  
36 x 27,5 cm  
Staatsgalerie Stuttgart  
[C 70] 97 [L 70] 83  
[Par 9] 36/1915 [Pat 91] 100  
S. 79 unten

48  
Juan Gris  
1915  
Öl auf Leinwand  
54,9 x 38,1 cm  
The Metropolitan Museum of Art,  
New York, Nachlass Miss Adelaide  
Milton de Groot (1876–1967), 1967  
Inv.-Nr 67.187.85  
[P 56] 4 [C 70] 99 [L 70] 98  
[Par 9] 37 915 [Pat 9] 94  
S. 69



39



40



41



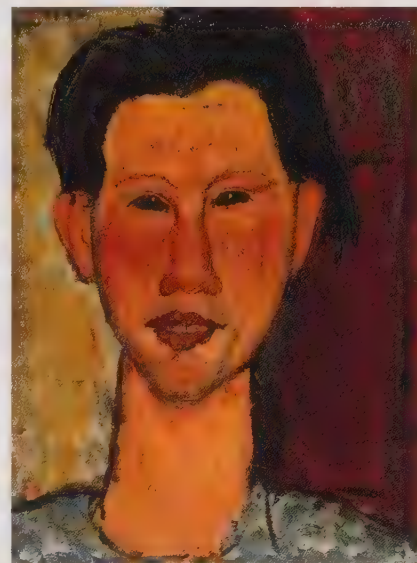
45



38



42



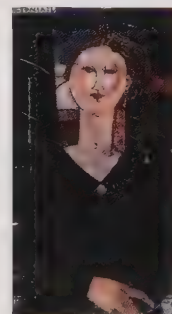
47



37



48



43



46



49

Junge Frau mit weißem Kragen  
1915  
Öl auf Leinwand  
55,4 x 37,7 cm  
Nachlass Ruth G. Hardman  
S. 57

50

Junge Frau mit weißem Kragen  
1915  
Öl auf Leinwand  
46 x 38 cm  
Privatsammlung, Monaco, Monte Carlo  
[L 70] 80  
S. 58

51

Kopf der Marthe  
1915  
Öl auf Leinwand  
40,5 x 33 cm  
Staatliche Museen zu Berlin,  
Nationalgalerie  
[L 70] 104  
S. 59

52

Kopf eines Mädchens (Louise)  
1915  
Öl auf Leinwand  
51,1 x 37,1 cm  
Sammlung Triton Foundation,  
Niederlande  
[C 70] 94 [L 70] 89 [Par 91] 34/1915  
[Pat 91] 97  
S. 56

53

Madame Othon Friesz  
(La Marseillaise)  
1915  
Öl und Kohle auf Papier  
43,5 x 26,5 cm  
The Denver Art Museum Collection,  
The Edward and Tullah Hanley Memorial  
Gift to the People of Denver and  
the area, 1974.388  
[C 65] 132 [L 70] 671 [Par 90] 8/15  
[Pat 91] 87  
S. 92

54

Maurice Vlaminck  
1915  
Bleistift auf Papier  
32,8 x 22,5 cm  
Privatsammlung, Mailand

55

Pablo Picasso  
1915  
Öl auf Holz  
34,2 x 26,3 cm  
Privatsammlung Moskau  
[P 56] 64 [C 70] 86 [L 70] 670  
[Par 91] 10/1915 [Pat 91] 89  
S. 100

56

Paul Guillaume  
1915  
Öl auf Holz  
74,9 x 52,1 cm  
Toledo Museum of Art, Schenkung  
Mrs. C. Lockhart McKelvy  
[P 56] 36 [C 70] 101 [L 70] 94  
[Par 91] 39/1915 [Pat 91] 102  
S. 75

57

Paul Guillaume (Novo Pilota)  
1915  
Öl auf Karton auf Sperrholz  
105 x 75 cm  
Musée national de l'Orangerie,  
Collection Jean Walter et  
Paul Guillaume, Paris  
[P 56] 40 [C 70] 100 [L 70] 110  
[Par 91] 38/1915 [Pat 91] 103  
S. 78

58

Porträt einer Frau  
(Junge Frau im Profil)  
1915  
Bleistift auf Papier  
40 x 30,6 cm  
Privatsammlung, Lugano  
[Par 90] 79/15

59

Porträt einer Frau (Kiki?)  
1915  
Öl auf Papier  
43 x 26 cm  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid  
[Pat 94] 82  
S. 185

60

Beatrice Hastings  
um 1915  
Bleistift auf Papier  
26,9 x 21,4 cm  
Privatsammlung, Mailand



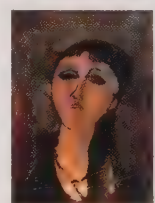
56



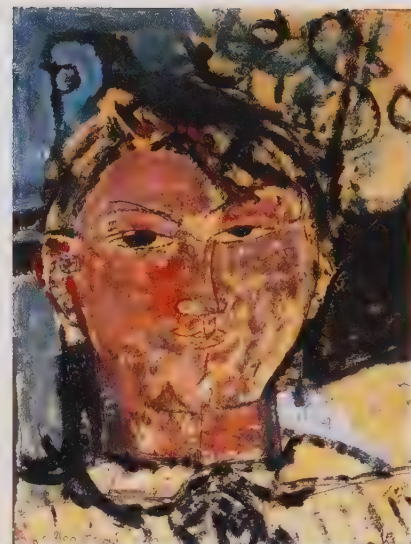
57



49



52



55



50



51



50



53



58

61

Bildnis einer Dame

um 1915

Bleistift auf Papier

42,3 x 26,1 cm

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

Vermächtnis Dr. Carl Mettler

Inv. 1942.170

[L 70] 709 [Pat 94] 78

S. 163 links

62

Teresa

um 1915

Öl und Bleistift auf Papier

43,5 x 26,5 cm

The Denver Art Museum Collection,

The Edward and Tullah Hanley Memorial

Gift to the People of Denver and

the area, 1974.389

63

Matamore

1915–16

Bleistift auf Papier

43,3 x 26,5 cm

Privatsammlung, Lugano

[Par 90] 75/15 [Pat 94] 161

64

Max Jacob

1915–16

Bleistift auf Papier

34,5 x 26,5 cm

Musée des beaux-arts de Quimper

[Par 90] 18/16 [Pat 94] 184

S. 87

65

Bildnis eines sitzenden jungen Mannes

um 1915–16

Bleistift auf Papier

42,8 x 25,9 cm

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

Geschenk von Herrn Dr. Willi Raeber

Inv. 1944.47

[L 70] 106 [Pat 90] 42–5 [Pat 94] 152

S. 163 rechts

66

Anna Zborowska

1916

Öl auf Leinwand

76,2 x 45,1 cm

The Metropolitan Museum of Art

New York, Leihgabe der Alex Hillman

Family Foundation (Inv.-Nr. L. 1991.19.24)

[L 70] 59 [L 70] 187 [Par 91] 34/1916

[Pat 91] 162

S. 105

67

Gabriel Fournier

1916

Bleistift auf Papier

43 x 27

Privatsammlung

68

Jean Cocteau

1916

Öl auf Leinwand

100 x 81 cm

The Henry and Rose Pearlman

Foundation, Inc., als Dauerleihgabe im

Princeton University Art Museum

Inv.-Nr. L. 1988.62.18)

[P 56] 118 [C 70] 106 [L 70] 190

[Par 91] 15/1916 [Pat 91] 110

S. 107

69

Léopold Zborowski

1916

Öl auf Leinwand

65 x 43 cm

The Israel Museum, Jerusalem

[P 56] 117 [C 70] 157 [L 70] 178

[Par 91] 32/1916 [Pat 91] 110

S. 70

70

L'Estatico

1916

Bleistift auf Papier

42,6 x 26,5 cm

Privatsammlung, Frankreich

[Pat 90] 5–6

71

Max Jacob

1916

Öl auf Leinwand

76,7 x 63,8 cm

Kunstsammlung Nordrhein-

Westfalen, Düsseldorf

[P 56] 80 [C 70] 104 [L 70] 67

[Par 91] 5–9–6 [Pat 91] 108

S. 86

72

Paul Guillaume, sitzend

1916

Öl auf Leinwand

81 x 54 cm

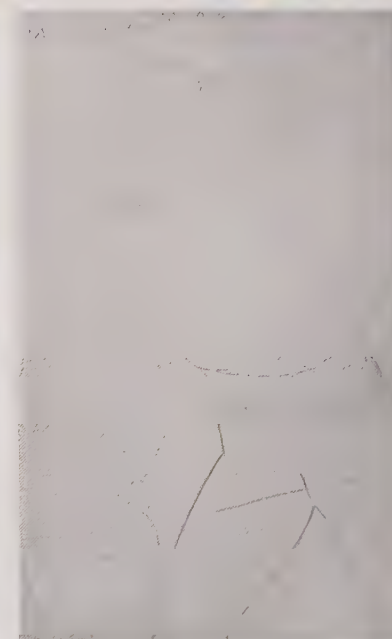
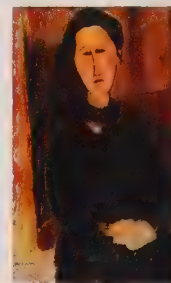
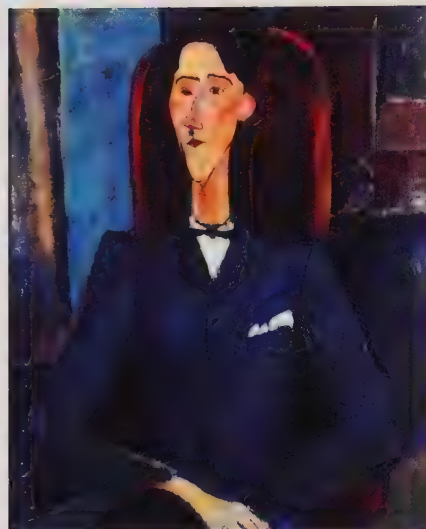
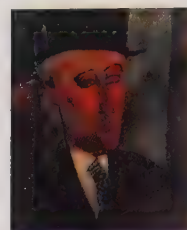
Civico Museo d'Arte Contemporanea,

Mailand

[P 56] 86 [C 70] 108 [L 70] 117

[Par 91] 11/1916 [Pat 91] 112

S. 77





73

Pinchus Krémègne  
1916  
Öl auf Leinwand  
82 x 55,5 cm  
Kunstmuseum Bern  
Legat Georges F. Keller 1981  
[C 70] 142 [L 70] 172  
[Par 91] 18/1916 [Pat 91] 144  
S. 84

74

Weiblicher Akt  
um 1916  
Öl auf Leinwand  
92,4 x 59,8 cm  
The Samuel Courtauld Trust,  
Courtauld Institute of Art Gallery,  
London  
[P 56] 140 [C 70] 127 [L 70] 160  
[Par 91] 14/1916 [Pat 91] 145  
S. 49

75

Mädchen im Profil  
1916–17  
Bleistift auf Papier  
39,4 x 24,1 cm  
Collection Albright-Knox Art  
Gallery Buffalo, New York  
Gift of A. Conger Goodyear, 1954

76

Sitzender weiblicher Akt  
1916–17  
Aquarell, Bleistift auf Papier  
53,2 x 41,8 cm  
Farsettiarte, Prato  
[Par 90] 30/15 [Pat 94] 280  
S. 61 rechts

77

Hanka Zborowska, sitzend, mit den  
Händen im Schoß  
1916–1919  
Bleistift auf Papier  
45,8 x 30,6 cm  
Privatsammlung, Mailand

78

Porträt einer jungen Frau  
1916–1919  
Öl auf Leinwand  
64,8 x 50,2 cm  
Dallas Museum of Art, gift of the  
Meadows Foundation, Inc  
[L 70] 276  
S. 119

79

Die Algerierin  
1917  
Öl auf Leinwand  
55 x 30 cm  
Museum Ludwig, Köln  
[P 56] 164 [C 70] 133 [L 70] 144  
[Par 91] 25/1916 [Pat 91] 135  
S. 54

80

Anna Zborowska  
1917  
Öl auf Leinwand  
130,2 x 81,3 cm  
The Museum of Modern Art,  
New York. Lillie P. Bliss Collection, 1934  
[P 56] 129 [C 70] 177 [L 70] 189  
[Par 91] 4/1917 [Pat 91] 183  
S. 13

81

Blaue Augen  
(Madame Jeanne Hébuterne)  
1917  
Öl auf Leinwand  
54,6 x 42,9 cm  
Philadelphia Museum of Art,  
The Samuel S. White III and  
Vera White Collection, 1967  
[P 56] 106 [C 70] 181 [L 70] 397  
[Par 91] 17/1917 [Pat 91] 191  
S. 28

82

Frau mit Hut  
1917  
Bleistift auf Papier  
42 x 25 cm  
Privatsammlung  
[Par 90] 52/17

83

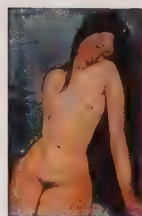
Hanka Zborowska  
1917  
Öl auf Leinwand  
46,5 x 38,5 cm  
Privatsammlung  
S. 81

84

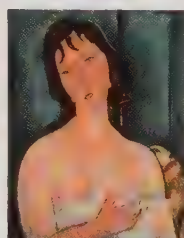
Hanka Zborowska  
1917  
Bleistift auf Papier  
42 x 25 cm  
Privatsammlung  
[Par 90] 51/17



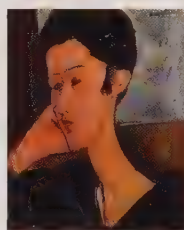
81



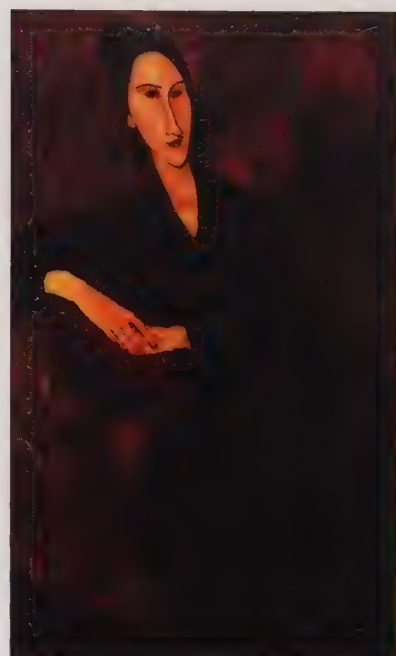
74



78



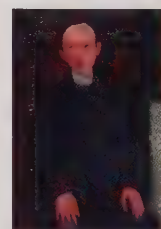
83



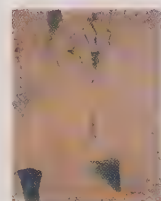
80



79



73



76



84



75



82

85

Portrait of a Woman (Lipchitz)  
1917  
Oil on canvas  
80.6 x 59.7 cm  
The Art Institute of Chicago,  
Helen Birch Barlett Memorial  
Collection (Inv.-Nr. 1926.221)  
[P 56] 136 [C 70] 118 [L 70] 170  
[Par 91] 23/1916 [Pat 91] 130  
S. 66

86

Junge Frau  
1917  
Oil on canvas  
80.6 x 59.7 cm  
Tate, London  
Verma͇tnis C. Frank Stoop 1973  
[P 56] 136 [C 70] 118 [L 70] 170  
[Par 91] 23/1916 [Pat 91] 130  
S. 66

87

Junge Br͇nnette  
1917  
Oil on canvas  
55.4 x 38 cm  
Sammlung M. Shaltiel Gracian  
[P 56] 136 [C 70] 118 [L 70] 170  
[Par 91] 23/1916 [Pat 91] 130  
S. 66

88

Der Lehrling  
1917  
Oil on canvas  
100 x 65 cm  
Mus͇e national de l'Orangerie,  
Collection Jean Walter et  
Paul Guillaume, Paris  
[P 56] 136 [C 70] 118 [L 70] 170  
[Par 91] 23/1916 [Pat 91] 130  
S. 66

89

Liegender Akt auf roter Couch  
1917  
Oil on canvas  
60 x 92 cm  
Staatsgalerie Stuttgart  
[P 56] 136 [C 70] 118 [L 70] 170  
[Par 91] 23/1916 [Pat 91] 130  
S. 66

90

Frau mit wei͇em Kragen  
1917  
Oil on canvas  
80.6 x 59.7 cm  
Mus͇e national de l'Orangerie,  
Collection Jean Walter et  
Paul Guillaume, Paris  
[P 56] 136 [C 70] 118 [L 70] 170  
[Par 91] 23/1916 [Pat 91] 130  
S. 66

91

Marquerite, sitzend  
1917  
Oil on canvas  
80 x 39.6 cm  
Sammlung Valle  
[P 56] 154 [C 70] 129 [L 70] 170  
[Par 91] 23/1916 [Pat 91] 130  
S. 66

92

Sitzender Akt  
1917  
Oil on canvas  
14 x 74 cm  
K͇nigliches Museum f͇r sch͇ne K͇nste,  
Antwerpen  
[P 56] 136 [C 70] 118 [L 70] 170  
[Par 91] 23/1916 [Pat 91] 130  
S. 131

93

Die blaue Odaliske (Beatrice Hastings)  
1917–18  
Aquarell auf Papier  
54 x 40 cm  
Privatsammlung, Lugano  
[P 56] 136 [C 70] 118 [L 70] 170  
[Par 91] 23/1916 [Pat 91] 130  
S. 66

94

Kopf von Jeanne H͇buterne  
1917–18  
Oil on canvas  
44.8 x 27.5 cm  
Privatsammlung  
[P 56] 299 [C 70] 223 [L 70] 170  
[Par 91] 6/1918 [Pat 91] 233  
S. 83

95

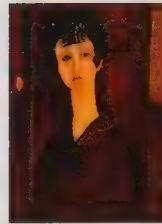
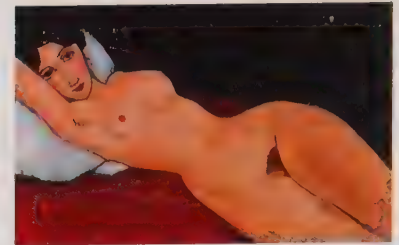
Leopold Zborowski  
1917–18  
Bleistift auf Papier  
42 x 25.7 cm  
Privatsammlung, Lugano  
[P 56] 136 [C 70] 118 [L 70] 170  
[Par 91] 23/1916 [Pat 91] 130  
S. 71 unten

96

Luna Czechowska  
1917–18  
Oil on canvas  
46 x 38 cm  
Privatsammlung  
[P 56] 136 [C 70] 118 [L 70] 170  
[Par 91] 23/1916 [Pat 91] 130  
S. 24



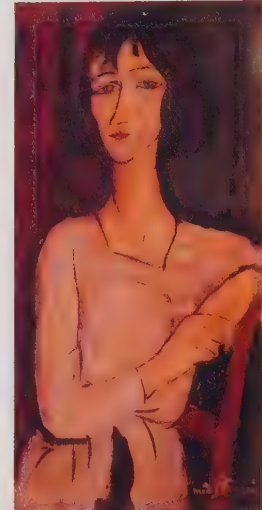
91



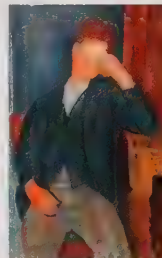
92



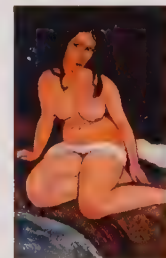
87



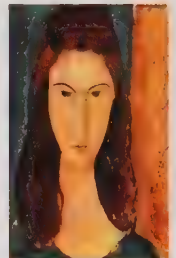
93



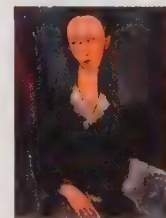
89



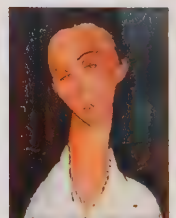
94



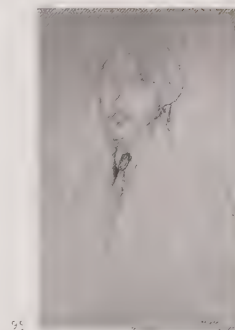
86



87



86



94



94



97

Brustbild einer jungen Frau  
mit Matrosenkragen  
1918  
Öl auf Leinwand  
61 x 46 cm  
The Denver Art Museum,  
Charles Francis Hendrie Memorial  
Collection (1966.180)  
[C 70] 246 [L 70] 242 [Pat 91] 258  
S. 60

98

Dédie (Odette Hayden)  
1918  
Öl auf Leinwand  
92 x 60 cm  
Centre Pompidou, Musée national  
d'art moderne, Paris  
bpc/CNAC-MNAM  
[C 70] 236 [L 70] 282  
[Par 91] 30/1918 [Pat 91] 248  
S. 109

99

Der Dichter Blaise Cendrars  
1918  
Bleistift auf Papier  
42,4 x 26,5 cm  
Privatsammlung, Lugano  
[Par 91] 44/18 [Pat 94] 414  
S. 106

100

Ghitta (Schwester von Renée Kisling)  
1918  
Blaue Kreide auf Papier  
38,4 x 27,2 cm  
Privatsammlung  
Courtesy Galerie David, Bielefeld

101

Hanka Zborowska  
1918  
Tinte auf Papier  
42,5 x 26 cm  
Privatsammlung  
[Par 90] 15/18

102

Jeanne Hébuterne  
1918  
Öl auf Leinwand  
54 x 38 cm  
Israel Museum, Jerusalem  
[C 70] 329 [L 70] 375 [Pat 91] 341  
S. 167

103

Jeanne Hébuterne, sitzend  
1918  
Öl auf Leinwand  
92 x 60,3 cm  
Privatsammlung, Schweiz  
[P 56] 327 [C 70] 221 [L 70] 376  
[Par 91] 3/1918 [Pat 91] 230  
S. 27

104

Junge Frau mit braunem Haar (Elvira)  
1918  
Öl auf Leinwand  
70 x 37,5 cm  
Courtesy Die Galerie, Frankfurt/M.  
S. 44

105

Junge in gestreiftem Pullover  
1918  
Öl auf Leinwand  
45 x 30 cm  
Privatsammlung, Frankreich  
S. 32

106

Die junge Lolotte  
1918  
Öl auf Leinwand  
92 x 60 cm  
Privatsammlung  
[L 70] 148  
S. 112

107

Liegender Akt (Céline Howard)  
1918  
Öl auf Leinwand  
65 x 100 cm  
Privatsammlung, Genf  
S. 134/135

108

Madame Surville  
1918  
Öl auf Leinwand  
54 x 43,5 cm  
Musée des Beaux-Arts de Nancy  
Cliché Gilbert Mangin  
[C 70] 277 [L 70] 348  
[Par 91] 28/1918 [Pat 91] 294  
S. 93



100



99



101



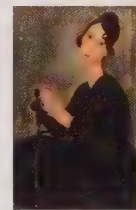
105



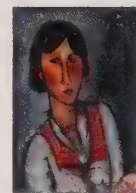
102



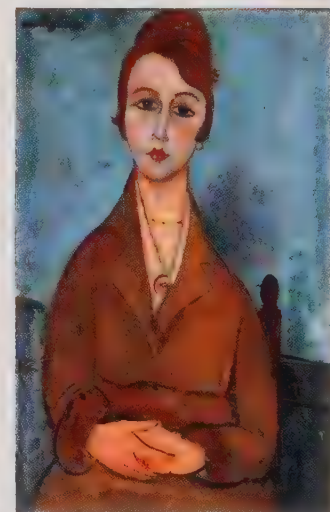
103



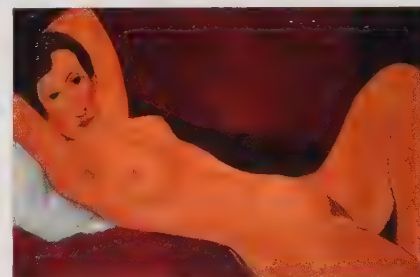
98



97



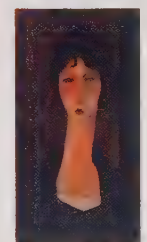
106



107



108



104

**109**  
Mädchen in schwarzer Schürze  
1918  
Öl auf Leinwand  
92,5 x 60,5 cm  
Kunstmuseum Basel, Geschenk  
von Georgette Denise Simon, Basel  
Inv. G 1975.1., © Foto: Kunstmuseum  
Basel, Martin P. Bühler  
[P 56] 301 [C 70] 241 [L 70] 290  
[Pat 91] 253  
S. 20

**110**  
Maria  
1918  
Öl auf Leinwand  
66 x 54 cm  
Privatsammlung, USA  
S. 31

**111**  
Porträt einer Frau (Annie Bjarne)  
1918  
Bleistift auf Papier  
33,2 x 25,4 cm  
Lefevre Fine Art Ltd, London  
[L 70] 965

**112**  
Victoire  
1918  
Tinte und Bleistift auf Papier  
19 x 14 cm  
Privatsammlung  
S. 61 links

**113**  
Porträt einer Frau (Lunia)  
1918 19  
Öl auf Leinwand  
45,7 x 36 cm  
Privatsammlung  
S. 123

**114**  
Anna  
1919  
Öl auf Leinwand  
38 x 61 cm  
Privatsammlung, Luzern  
S. 108

**115**  
Blaise Cendrars  
1919  
Bleistift auf Papier  
32,4 x 25,2 cm  
Puschkin Museum für Bildende Künste,  
Moskau

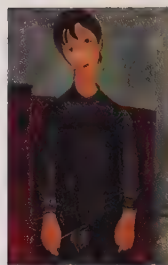
**116**  
Das Blumenmädchen  
1919  
Öl auf Leinwand  
116 x 73 cm  
The Metropolitan Museum of Art,  
New York  
Bequest of Florene M. Schoenborn, 1995  
(1966.403.9)  
© 2008. Image copyright The  
Metropolitan Museum of Art/  
Art Resource/Scala, Florence  
[P 56] 122 [C 70] 331 [L 70] 417  
[Par 91] 12/1919 [Pat 91] 343  
S. 36

**117**  
Jeanne Hébuterne  
1919  
Öl auf Leinwand  
91,4 x 73 cm  
The Metropolitan Museum of Art,  
New York, Schenkung Mr. and  
Mrs. Nate B. Spingold, 1956 (56.184.2)  
[P 56] 290 [C 70] 326 [L 70] 347  
[Par 91] 11/1919 [Pat 91] 338  
S. 128

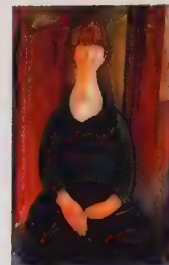
**118**  
Junger Mann mit Mütze  
1919  
Öl auf Leinwand  
61 x 37,8 cm  
Detroit Institute of Arts  
S. 39

**119**  
Landschaft bei Cagnes  
1919  
Öl auf Leinwand  
46 x 29 cm  
Privatsammlung  
[C 70] 292 [Pat 91] 305  
S. 129

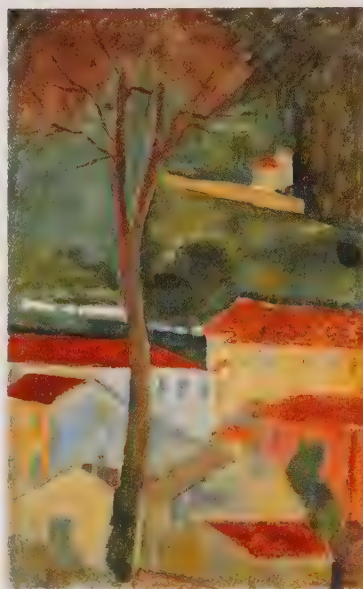
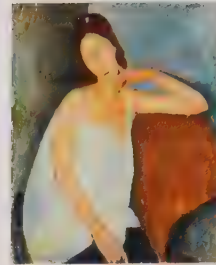
**120**  
Lunia Czechowska  
1919  
Tinte (Sepia) auf Papier  
42 x 24 cm  
Fondation Bemberg, Toulouse  
[C 65] 153 [L 70] 1012 [Par 90] 3/19  
S. 122



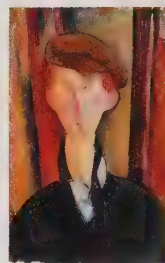
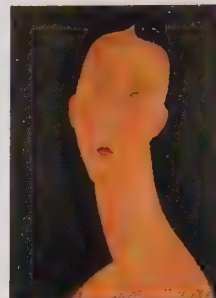
109



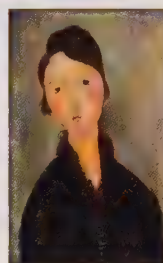
116



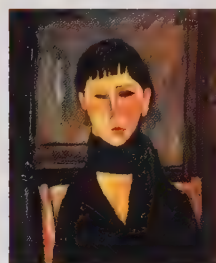
119



118



114



113



120



115



**121**

Madame A. Eyraud-Vaillant  
1919  
Öl auf Leinwand  
99 x 63,5 cm  
Privatsammlung  
Courtesy Caroline Schmidt Fine Art,  
New York  
[C 70] 332 [L 70] 410 [Pat 91] 334  
S. 111

**122**

Mutterschaft  
1919  
Öl auf Leinwand  
30 x 81 cm  
Centre Pompidou, Musée national  
d'art moderne, Paris  
[P 56] 331 [C 70] 334 [L 70] 418  
[Par 91] 26/1919 [Pat 91] 346  
S. 38

**123**

Porträt einer Frau  
1919  
Bleistift auf Papier  
48,3 x 30 cm  
Puschkin Museum für Bildende Künste,  
Moskau

**124**

Porträt einer jungen Frau  
1919  
Öl auf Leinwand  
65 x 50 cm  
Musée des beaux-arts,  
La Chaux-de-Fonds, Schweiz  
Sammlung René und Madeleine Junod  
S. 127

**125**

Porträt einer Polin  
1919  
Öl auf Leinwand  
100,3 x 64,8 cm  
Philadelphia Museum of Art,  
The Louis E. Stern Collection, 1963  
© 2004. Photo The Philadelphia  
Museum of Art/Art Resource/  
Scala, Florence  
[L 70] 392  
S. 110

**126**

Selbstporträt  
1919  
Öl auf Holz  
100 x 64,5 cm  
Museu de Arte Contemporânea  
da Universidade de São Paulo  
[P 56] 333 [C 70] 337 [L 70] 354  
[Par 91] 30/1919 [Pat 91] 348  
S. 2

**127**

Der große Akt  
um 1919  
Öl auf Leinwand  
72,4 x 116,5 cm  
The Museum of Modern Art, New York,  
Mrs. Simon Guggenheim Fund, 1950  
[P 56] 336 [C 70] 200 [L 70] 363  
[Par 91] 36/1917 [Pat 91] 210  
S. 136/137

**128**

Liegender Akt  
um 1919  
Bleistift auf Papier  
24,8 x 31,4 cm  
Collection Albright-Knox Art  
Gallery Buffalo, New York  
Gift of A. Conger Goodyear to  
The Room of Contemporary Art, 1940

**129**

Ossip Zadkine  
um 1919  
Bleistift auf Papier  
21 x 16,5 cm  
Musée Zadkine de la Ville de Paris

**130**

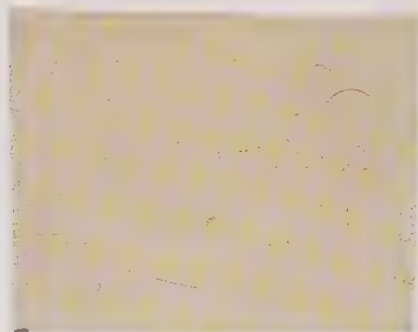
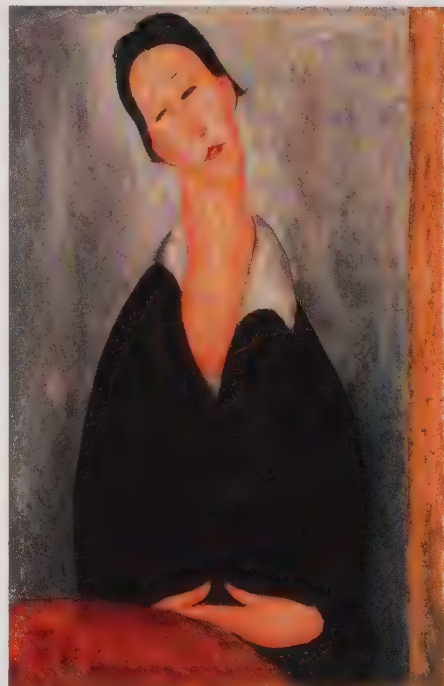
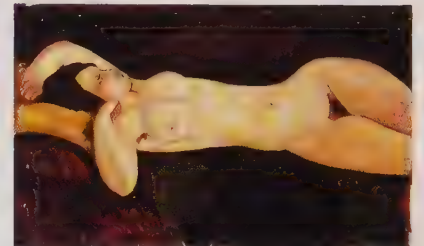
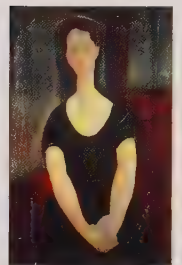
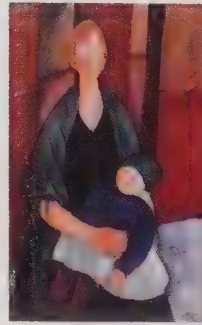
Blaise Cendrars  
1918  
Bleistift auf Papier  
48 x 70 cm  
Schweizerische National-  
bibliothek NB, Bern

**131**

Madame Dorival  
nicht datiert  
Bleistift auf Papier  
Privatsammlung

**132**

Karyatide  
nicht datiert  
Bleistift auf Papier  
43 x 26,5 cm  
Comune di Cagliari, Galleria  
Comunale d'Arte



133

Lunia Czechowska  
um 1919  
Bleistift auf Papier  
32 x 47 cm  
Privatsammlung

134

Kniender Mönch  
1916  
Bleistift auf Papier  
34,5 x 47,5 cm  
Courtesy Galerie Accart

135

Jeanne Hébuterne  
nicht datiert  
Bleistift auf Papier  
41 x 29 cm  
Musée d'art et d'histoire du  
Judaïsme, Paris  
Schenkung von Herrn und Frau Smolas

136

Porträt eines Mannes (Paul Verlaine?)  
nicht datiert  
Bleistift auf Papier  
42,5 x 26 cm  
Galerie Brame & Lorenceau, Paris

137

Rote Karyatide  
1914–15  
Tempera auf Papier  
34 x 25 cm  
Privatsammlung, Rom  
S. 51

Die Werkliste ist soweit wie möglich  
chronologisch aufgebaut; in Orange  
verzeichnet sind die Exponate in der  
Kunst- und Ausstellungshalle. Die Werke  
sind, soweit abgebildet und identifizierbar,  
über folgende Werkverzeichnisse nach-  
gewiesen:

Pfannstiel 1956 [P 56]  
Ceroni 1965 [C 65]  
Ceroni 1970 [C 70]  
Lanthemann 1970 [L 70]  
Parisot 1990 [Par 90]  
Parisot 1991 [Par 91]  
Patani 1991 [Pat 91]  
Patani 1992 [Pat 92]  
Patani 1994 [Pat 94]

138

Ballerina  
1914  
Bleistift auf Papier  
63 x 39,4 cm  
Privatsammlung, Brescia

139

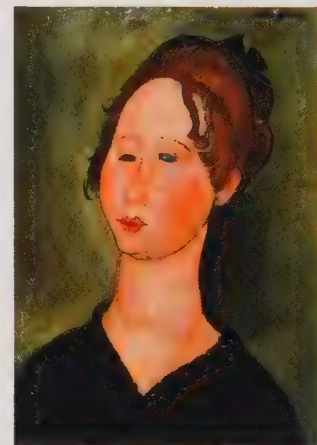
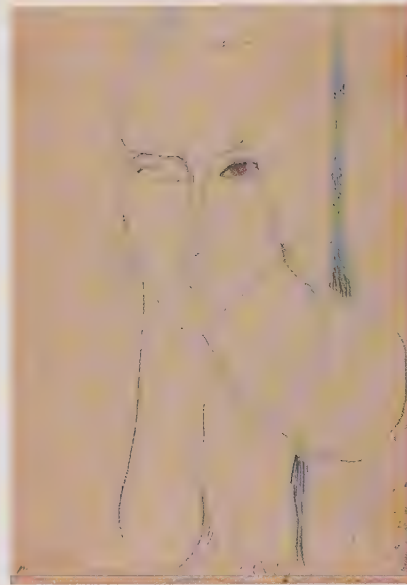
Porträt  
1915  
Radierung  
41,3 x 33,7 cm  
Privatsammlung  
Courtesy Galerie David, Bielefeld

140

Karyatide  
1914  
Aquarell  
Privatsammlung

141

La Bourguignonne  
1918  
Öl auf Leinwand  
55 x 38 cm  
Privatsammlung  
[L 70] 228  
S. 165







59 Porträt einer Frau (Kiki?), 1915

# Bibliografie

## Ausstellungen (Auswahl)

### Einzel- und Gruppenausstellungen

#### Paris 1907

Salon d'Automne, 5. Ausstellung (vertreten mit 7 Werken; Nr. 1285 bis 1291), Paris 1907

#### Paris 1908

Salon des Artistes Indépendants, 24. Ausstellung (vertreten mit 6 Werken; Nr. 4325 bis 4330), Paris 1908

#### Paris 1910

Salon des Artistes Indépendants, 26. Ausstellung (vertreten mit 6 Gemälden), Paris 1910

#### Paris 1911

Salon des Artistes Indépendants, 27. Ausstellung (vertreten mit 6 Werken; Nr. 6655 bis 6660), Paris 1911

#### Paris 1912

Salon d'Automne, 10. Ausstellung (vertreten mit 7 Werken; Nr. 1211 bis 1217), Grand Palais, Paris 1912

#### London 1914

Twentieth-Century Art: A Review of Modern Movements, Whitechapel Art Gallery, London 1914

#### Paris 1917

Exposition des peintures et des dessins de Modigliani, Galerie Berthe Weill, Paris, Dezember 1917

#### Paris 1916

Lyre et Palette, von Jean Cocteau und Blaise Cendrars, Paris 1916

#### Brüssel, 1920

Ceux d'Aujourd'hui, Groupe Franco-Belge, Brüssel, 15. Oktober 1920

#### Paris 1922

Modigliani, Galerie Bernheim Jeune, Paris 1922

#### Venedig 1922

»Mostra Individuale de Amedeo Modigliani«, in: Catalogo delle XIII Esposizione Internazionale d'Arti della Città di Venezia, Venedig 1922

#### Paris 1924

Galleries des Champs-Élysées, Paris 1924

#### Paris 1925

Modigliani, Galerie Bing & Cie, Paris 1925

#### Paris 1926

Retrospective Modigliani, Salon des Artistes Indépendants, Paris 1926

#### Zürich 1927

Italienische Maler, Text von Wilhelm Wartmann, Kunsthaus Zürich, März 1927

#### Venedig 1930

Mostra Individuale di Amedeo Modigliani, XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venedig 1930

#### Zürich 1930

Modigliani, Kunsthaus Zürich 1930

#### New York 1931

Amedeo Modigliani (1884-1920), Retrospective Exhibition of Paintings at the Demotte Gallery, hrsg. von Maud Dale, New York, November 1931

#### Paris 1931

Rétrospective Modigliani, Galerie Marcel Bernheim, Paris 1931

#### Brüssel 1933

Modigliani, rétrospective, mit einem Vorwort von Maud Dale, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1933

#### Basel 1934

Modigliani, mit einer Einleitung von Charles-Albert Cingria, Kunstthalle Basel 1934

#### Philadelphia 1943

Paintings from the Chester Dale Collection, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1943

#### New York 1944

Amedeo Modigliani, The American British Art Center, New York 1944

#### Paris 1945

Modigliani 1884–1920, mit einem Vorwort von André Warnod, Galerie de France, Paris 1945

#### Mailand 1946

Modigliani, mit einem Vorwort von Lamberto Vitali, Casa della Cultura, Mailand 1946

#### Cleveland/New York 1951

Modigliani: Paintings, Drawings, Sculpture, hrsg. von James Thrall Soby, Museum of Art, Cleveland; Museum of Modern Art, New York 1951

#### Venedig 1952

La Biennale di Venezia, Venedig, September 1952

#### Houston 1954

Works of Modigliani, Contemporary Arts Museum, Houston 1954

#### Bern 1955

Modigliani, Campigli, Sironi, Kunstthalle, Bern 1955

#### Chicago 1955

Drawings by Amedeo Modigliani 1884–1920 from the Collection of Mr. and Mrs. J. W. Alsdorf, The Art Institute of Chicago, Chicago 1955

#### Livorno 1955

Onoranze a Modigliani, Livorno 1955

#### Vevey 1955

Utrillo, Modigliani et Suzanne Valadon, Musée des Beaux-Arts, Vevey 1955

#### New York 1956

Modigliani drawings, Perls Gallery, New York 1956

#### Berlin 1957

Italienische Kunst im XX. Jahrhundert, Hochschule für Bildende Künste, Berlin 1957

#### München 1957

Moderne Italienische Kunst, Haus der Kunst, München 1957

#### Paris 1957

Collection Lehman, Musée de l'Orangerie, Paris 1957

#### San Antonio (TX) 1957

Amedeo Modigliani, Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio (TX) 1957

#### Mailand 1958

Mostra di Amedeo Modigliani, hrsg. von Franco Russoli, Palazzo Reale, Mailand 1958

#### Marseille 1958

Modigliani, mit einer Einleitung von Lionello Venturi, Musée Cantini, Marseille 1958

#### Paris 1958

Cent Tableaux de Modigliani, mit Beiträgen von Jacques Lassaigue, Lionello Venturi, Galerie Charpentier, Paris 1958

#### Cambridge (MA) 1959

Modigliani. Drawings from the Collection of Stefa & Leon Brillouin, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge (MA) 1959

#### Cincinnati 1959

Amedeo Modigliani. Paintings, sculpture and drawings, Cincinnati Art Museum, The Contemporary Arts Center, Cincinnati 1959

#### Milwaukee 1959

Amedeo Modigliani, The Arts Club, Chicago, Art Center, Milwaukee 1959

#### Rom 1959

Amedeo Modigliani, hrsg. von Palma Bucarelli und Nello Ponente, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 1959



**Amsterdam 1960**

Moderne italiaanse kunst, mit einer Einführung von Giulio Carlo Argan, Stedelijk Museum, Amsterdam 1960

**Mailand 1960**

Arte Italiana del XX secolo da Collezioni Americane, Palazzo Reale, Mailand 1960

**Amsterdam/Recklinghausen 1961**

Polarité: Le Côté Apollinien et le Côté Dyonisien dans les Beaux-Arts, Stedelijk Museum, Amsterdam; Kunsthalle Recklinghausen 1961

**Boston/Los Angeles 1961**

Modigliani. Paintings and Drawings, hrsg. von Frederick S. Wight, Museum of Fine Arts, Boston; Los Angeles County Museum, Los Angeles 1961

**Wolfsburg 1961**

Französische Malerei von Delacroix bis Picasso, Stadthalle Wolfsburg 1961

**London 1962**

Matisse and Modigliani, Hanover Gallery, London 1962

**Frankfurt/M. 1963**

Amedeo Modigliani, bearb. von Ewald Rathke, Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus, Frankfurt/M. 1963

**London 1963**

Modigliani, mit einer Einführung von John Russell, Arts Council of Great Britain, Tate Gallery, London 1963

**Berlin 1964**

Das Ursprüngliche und die Moderne, Akademie der Künste, Berlin 1964

**Tokio/Kyoto 1968**

Modigliani, Seibu Gallery, Tokio; National Museum of Modern Art, Kyoto 1968

**Utrecht 1968**

Werken van Amedeo Modigliani in Nederlands Bezit, Centraal Museum, Utrecht 1968

**Wuppertal 1968**

Exotische und moderne Kunst, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal 1968

**Livorno 1970**

Amedeo Modigliani, 300 Immagini sulla vite, le opere, gli amici del pittore nel cinquantesimo anniversario della morte, Villa Fabricotti, Livorno 1970

**München 1972**

Weltkulturen und moderne Kunst, Haus der Kunst, München 1972

**Alessandria 1979**

Amedeo Modigliani, disegni, mit Beiträgen von Christian Parisot und Marisa Vescovo, Pinacoteca Civica, Palazzo Comunale, Alessandria 1979

**Lüttich 1980**

Modigliani, Musée Saint-Georges, Lüttich 1980

**Tokio 1980**

Modigliani – Utrillo – Kisling, Tokio 1980

**Paris 1981**

Amedeo Modigliani 1884–1920, Katalog von Daniel Marchesseau, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1981

**Mailand 1982**

Amedeo Modigliani. Disegni e acquarelli nelle raccolte pubbliche e private italiane, Rotonda di via Besana, Mailand 1982

**Montecarlo 1982**

Modigliani. Aquarelles et Dessins, Galerie d'art moderne, Montecarlo 1982

**Barcelona/Madrid 1983**

Modigliani 1884–1920, hrsg. von Lluís Utrilla, María José Corominas, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona; Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid, Barcelona u. a. 1983

**Washington/Malibu/Fort Worth 1983**

Modigliani. An Anniversary Exhibition, hrsg. von Eliza Rathbone, National Gallery of Art, Washington (DC); J. Paul Getty Museum, Malibu (CA); Kimbell Art Museum, Fort Worth (TX), Washington 1983

**Livorno 1984**

Modigliani. Gli anni della scultura, Museo Progressivo d'Arte Contemporanea, Livorno 1984

**Neapel 1984**

Amedeo Modigliani, Disegni presentati a Napoli per iniziativa dell'Institut français des Naples, hrsg. von Christian Parisot, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, Neapel, Florenz 1984

**Verona/Turin 1984/85**

Modigliani. Dipinti e Disegni. Incontri Italiani 1900–1920, Galleria dello Scudo, Verona; Palazzo Reale, Turin 1984

**Paris 1985**

Marevna et les Montparnos, hrsg. von Georges Peillex, Musée Bourdelle, Paris 1985

**Tokio/Aichi 1985**

Amedeo Modigliani 1884–1920, hrsg. von Daniel Marchesseau, K. Asai, The National Museum of Modern Art, Tokio; Aichi Prefectural Art Gallery, Aichi, Tokio 1985

**Livorno 1986/1988**

Modigliani, Casa Natale, Livorno 1986/88

**Kasama 1988**

Modigliani et ses amis, Kasama Nichido Museum of Art, Kasama 1988

**Verona 1988**

Modigliani à Montparnasse, hrsg. von Giorgio Cortenova, Osvaldo Patani, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Palazzo Forti, Verona, Mailand 1988

**Osaka 1988**

La Grande aventure de Montparnasse 1910–1930, hrsg. von Jeanine Warnod, L'Association des Musées Japonnais, Le Yomiuri Shimbun, Osaka 1988

**Bern 1989**

Von Goya bis Tinguely. Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung, mit Beiträgen von Christine E. Stauffer, Josef Helfenstein, Eberhard W. Kornfeld, Kunstmuseum, Bern 1989

**Paris 1989**

Modigliani, Musée de Montmartre, Paris 1989

**Tokio 1989**

Paris, Patrie des peintres étrangers, Tokio 1989

**Martigny 1990**

Amedeo Modigliani, hrsg. von Daniel Marchesseau u. a., Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1990

**Orléans 1990**

Modigliani, hrsg. von André Roussard, mit Beiträgen von Sylvie Buisson und Christian Parisot, Musée des Beaux-Arts, Orléans, Livorno 1990

**Düsseldorf/Zürich 1991**

Amedeo Modigliani, Malerei, Skulpturen, Zeichnungen, hrsg. von Werner Schmalenbach, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Kunsthaus Zürich, München 1991

**Séoul/Tokio 1991**

Modigliani et l'École de Paris, hrsg. von Christian Parisot, Hyundai Art Museum, Seoul; Museum of Art, Tokio 1991

**Marseille 1992**

Le signe Modigliani 1884–1920, hrsg. von Christian Parisot, Archives Legales Amédéo Modigliani, Forum des Arts, Palais de la Bourse, Marseille 1992

**Köln 1994**

Der unbekannte Modigliani – die Sammlung Doktor Paul Alexandre, hrsg. von Noël Alexandre, mit einer Einführung von Marc Scheps, Museum Ludwig, Köln, Antwerpen 1994

**Lausanne 1994**

Modigliani – Utrillo – Soutine, les peintres de Zborowski et leurs amis, mit Beiträgen von François Daulte, Joachim Pissarro, Marc Restellini, Fondation de L'Hermitage, Lausanne, Venedig 1994

**Tokio 1994**

Montmartre et les peintres, hrsg. von Sylvie Buisson, mit Beiträgen von Florence Camard, Emmanuel Noisette de Crauzat, Christian Parisot, Tokio 1994

**Sakura/Osaka/Yamagata 1997/98**

Modigliani et son époque, hrsg. von Marc Restellini, Kawamura Memorial Museum of Art, Sakura; Kintetsu Museum of Art, Osaka; Yamagata Museum of Art, Yamagata u. a. 1997/98

**Kitakyushu 1999**

Kiki Reine de Montparnasse, Kitakyushu City Museum of Art, Kitakyushu 1999

**Lugano 1999**

Amedeo Modigliani, hrsg. von Rudy Chiappini, Museo d'arte moderna, Lugano, Mailand 1999

**Venedig 2000**

Modigliani e i suoi: Jeanne Hébuterne, André Hébuterne, Georges Dorignac, Amedeo Modigliani, hrsg. von Christian Parisot, Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Turin 2000

**Girona/Segovia/Barcelona 2002**

Modigliani y la escuela de Paris, hrsg. von Christian Parisot, Girona; Segovia; Barcelona, Barcelona 2002

**Paris 2002**

Modigliani, l'ange au visage grave, hrsg. von Marc Restellini, Musée du Luxembourg, Paris 2002

**Ancona 2003**

Amedeo Modigliani, Jeanne Hébuterne e gli artisti di Montmartre et Montparnasse, hrsg. von Christian Parisot, Alessandro Bettagno, Mole Vanvitelliana, Ancona, Mailand 2003

**Budapest 2003**

Modigliani, Soutine et leurs amis de Montparnasse, hrsg. von László Beke, Jewish Museum, Budapest 2003

**Buffalo/Fort Worth/Los Angeles 2002**

Modigliani and the artists of Montparnasse, hrsg. von Kenneth Wayne, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (NY); Kimbell Art Museum, Fort Worth (TX); Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (CA), New York 2003

**Hongkong 2003**

Linear Grace. Drawings and Sculptures by Amedeo Modigliani, University Art Museum and Gallery, Hongkong 2003

**Sevilla/Cordoba 2003/04**

Modigliani en el corazon de Paris, mit Beiträgen von Marie-Claire Mansencal, Christian Parisot, Sylvie Buisson, F. Fontbona; Sevilla 2003; Cordoba 2004, Barcelona 2003

**New York/Toronto/Washington 2004**

Modigliani. Beyond the Myth, hrsg. von Mason Klein, mit Beiträgen von Maurice Berger, Emily Braun u. a., Jewish Museum, New York; Art Gallery of Ontario, Toronto; Phillips Collection, Washington, New Haven u. a. 2004

**Sevilla/Cordoba 2004**

De Paris a la Costa Azul, hrsg. von Sylvie Buisson, Sevilla; Cordoba, Barcelona 2004

**Venedig 2005**

Modigliani. A Venezia, tra Livorno e Parigi, opere, documenti degli Archivi legali Amedeo Modigliani e inediti sulle proprietà dei Modigliani in Sardegna, hrsg. von Christian Parisot, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig, Sassari 2005

**London 2006**

Modigliani and his models, hrsg. von David Breuer, Royal Academy of Arts, London, 2006; Modigliani und seine Modelle, Ostfildern 2006

**Moskau 2007**

Modigliani, The Pushkin Museum, Moskau 2007

**Rom 2007**

Modigliani e la spiritualità africana, mit Beiträgen von Sylvie Buisson, Christian Parisot, Modigliani Institut Archives Legales, Paris/Rom, Palazzo Taverna, Rom 2007

**Caserta 2008**

Modigliani, una vita, un racconto, mit Beiträgen von Claudio Strinati, Vladimir Goriainov, Christian Parisot, Palazzo delle Visioni, Real Belvedere di San Leucio, Caserta, Rom 2008

**Frascati 2008**

Modigliani, immagini di una vita, hrsg. von Massimo Risposati, mit Beiträgen von Claudio Strinati, Vladimir Goriainov, Christian Parisot, Scuderie Aldobrandini dei Comune di Frascati, Rom 2008

**Madrid 2008**

Modigliani y su tiempo, mit Beiträgen von Francisco Calvo Serraller, Juan Angel López Manzanares, Christian Parisot u. a., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2008

**Selbständige Publikationen (Auswahl)**

**Achmatowa**, Anna: Poem ohne Held, Göttingen 1989

Adam, Léonard: Primitive Art, London 1949

d'Ancona, Paolo: Modigliani, Chagall, Soutine, Pascin. Aspetti dell'Espressionismo, Mailand 1953

Apollinaire, Guillaume: »Watch out for the Paint! The Salon des Indépendants, 6000 Paintings are Exhibited«, in: Apollinaire on Art. Essays and reviews 1902–18, New York 1972, S. 64–69

April, Nietta: Tormento di Modigliani, Mailand 1945

Augias, Corrado: Il viaggiatore alato: Vita breve e ribelle di Amedeo Modigliani (Roman), Mailand 1998

**Baldini**, Umberto: Pittori toscani del'900, Florenz 1978

Ball, Hugo: »Cabaret Voltaire«, mit Beiträgen von Apollinaire, Cangiullo, Cendrars, Hennings, Huelsenbeck, Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Picasso, van Rees, Tzara, Zürich, Mai 1916

Bartolini, Luigi: Modi, Venedig 1938; Mailand 1959

Basler, Adolphe: La Sculpture moderne en France, Paris 1928

Basler, Adolphe: »Modigliani«, in: Kunst und Künstler, Bd. 28, 1929/30, S. 355–363

Basler, Adolphe: Modigliani, Paris 1931

Borgiotti, Mario: Coerenza e modernità dei pittori labronici, Florenz 1979

Braun, Emily (Hrsg.), Italian art in the 20th century, painting and sculpture 1900–1988, München/London 1989

Bucci, Anselmo: Picasso, Dufy, Modigliani, Utrillo, Mailand 1955

Büchner, Joachim, »Amedeo Modigliani – Karyatide«, in: Blätter vom Haus, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, IV, 1964

Buisson, Sylvie: L'École de Paris et Modigliani, Livorno 1988; La scuola di Parigi e Modigliani, Livorno 1989

Buisson, Sylvie: La Scuola di Parigi, Brescia 1999

Buisson, Sylvie: A Paris, cafés d'artistes et leur legendes, Tokio 1999–2000

Buisson, Sylvie und Christian Parisot: Paris Montmartre. Les artistes et les lieux 1860–1920, Paris 1996

**Carco**, Francis: De Montmartre au Quartier Latin, Paris 1927

Carco, Francis: L'Ami des Peintres, Gend 1944; Paris 1953

Carli, Enzo: Amedeo Modigliani, con una testimonianza di Jean Cassou, Quaderni della Quadriennale, Rom 1952

Caroli, Flavio: Primitivismo e Cubismo, Mailand 1977

Carrieri, Raffaele: Opere di Modigliani in Italia, Mailand 1946

Carrieri, Raffaele: 12 Opere di Amedeo Modigliani, Mailand 1947

Carrieri, Raffaele: Modigliani, Mailand 1950

Carrieri, Raffaele: Pittura Scultura d'Avanguardia in Italia 1890–1950, Mailand 1950

Carrieri, Raffaele: Iconografia italiana di Apollinaire, Mailand 1954

Cartier, Jean Albert: Modigliani, Nus, Paris 1958; Modigliani Akte, Gütersloh 1958

Casson, Stanley: Some Modern Sculptors, London 1928

Cassou, Jean: Modigliani, Rom [o. J.]

Castieau-Barrielle, Thérèse, La vie et l'œuvre de Amedeo Modigliani, Paris 1987

Celant, Germano und Pontus Hulten: Arte Italiana. Presenze 1900–1945, Mailand 1989



- Cendrars, Blaise: Amedeo Modigliani, peintures et dessins, Katalog mit einem Gedicht (Werkliste), Galerie Berthe Weill, Paris 1917
- Cendrars, Blaise: 19 poèmes élastiques, mit einem Porträt des Autors von Amedeo Modigliani, Auflage von 1150 Exemplaren, Paris 1919
- Cendrars, Blaise: Bourlinger, Paris 1948
- Ceroni, Ambrogio: Amedeo Modigliani. Peintre, mit den »Erinnerungen« der Lusia Czechowska, Mailand 1958
- Ceroni, Ambrogio: Modigliani, London/New York 1959
- Ceroni, Ambrogio: Amedeo Modigliani. Dessins et sculptures, mit einem illustrierten Katalog der Gemälde, Mailand 1965
- Ceroni, Ambrogio: Tout l'œuvre peinte de Modigliani, mit einem Beitrag von Françoise Cachin, Paris 1972
- Ceroni, Ambrogio und Leone Piccioni: I dipinti di Modigliani, Mailand 1970 (1981)
- Ceroni, Angela: Modigliani, les nus, Paris 1989; Amedeo Modigliani. Die Akte, Stuttgart u. a. 1989
- Chapiro, Jacques: La Ruche, Paris 1960
- Clark, Kenneth: The Nude. A Study of Ideal Art, London 1956
- Cocteau, Jean: Modigliani, London/Paris 1950
- Cocteau, Jean: Quinze dessins et aquarelles précédés d'un portrait à la plume d'Amedeo Modigliani, Paris 1960
- Coquiott, Gustave: Les indépendants, 1884–1920 Modigliani, Paris 1920, S. 98–99
- Cortenova, Giorgio: Modigliani, Florenz 1988
- Crespelle, Jean-Paul: Montparnasse vivant, Paris 1962
- Crespelle, Jean-Paul: »Modigliani, les femmes, les amis, l'œuvre«, in: Presses Cité, Paris 1969
- Dale**, Maud: Before Manet to Modigliani from the Chester Dale Collection, New York 1929
- Dale, Maud: Modigliani, New York 1929
- Dalevèze, Jean: Modigliani, Lausanne 1971
- Descargues, Pierre: Amedeo Modigliani, Paris 1951 (1954)
- Diehl, Gaston: Modigliani, Lugano/Paris 1969; München 1970
- Diehl, Gaston: Modigliani, Paris 1977
- Douglas, Charles: Artist Quarter, London 1941
- Drot, Jean-Marie: Les heures chaudes de Montparnasse, Paris 1995
- Durbé, Dario: Amedeo Modigliani, 300 images sur la vie (photos), Livorno 1970
- Durbé, Vera: Modigliani, gli anni della scultura, Mailand 1984
- Durieu, Pierre: Modigliani, Paris 1995; Tokio 1996
- Earp**, Thomas Wade: The Modern Movement in Painting, London, 1935
- Ehrenburg, Ilya: Menschen, Jahre, Leben, München 1962
- Epstein, Jacob: Let There be Sculpture: An Autobiography, London 1940
- Epstein, Jacob und Arnold Haskell: The Sculptor Speaks, London 1931
- Fels**, Florent: L'Information, 17. Dezember 1920
- Fiefield, William: Modigliani – The Biography, New York 1976; London 1978
- Franchi, Raffaello: Modigliani, Florenz 1944 (1946)
- Fry, Roger: »Modigliani«, in: The Burlington Magazine, Februar 1919, S. 62–69
- Fusero, Clemente: Il romanzo di Modigliani, Mailand 1958; Baden-Baden 1960
- George**, Waldemar: La Grande peinture contemporaine à la collection Paul Guillaume, Paris 1929
- Georges-Michel, Michel: Les Montparnos. Roman de la Bohême cosmopolite, Paris 1923 (1929, 1957)
- Geza, Csorba: Modigliani, Budapest 1969
- Giedion-Welcker, Carola: Contemporary Sculpture, New York 1955 (1960)
- Gindertael, Roger V.: Modigliani e Montparnasse, Mailand 1969; München 1974; Paris 1976
- Goldwater, Robert J.: Primitivism in Modern Art, New York 1938
- Guillaume, Paul: Les Arts à Paris, I, November 1919 (Illustration »La jolie fille rousse«)
- Guillaume, Paul: »Deux peintres: Modigliani, Utrillo«, in: Les Arts à Paris, 6. November 1920 (Illustration »La jolie ménagère«)
- Haellens**, Frans: Documents secrets 1905–1956. Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés, Paris 1958
- Hall, Douglas: Modigliani, Edinburgh 1979 (Oxford 1984)
- Hamnet, Nina: The Laughing Torso, London 1932
- Hubbard, H. I.: Modigliani and the Painters of Montparnasse, Mailand/New York 1979
- Hulten, Pontus: Brancusi, Stuttgart 1986
- Huyghe, René: Les Contemporains, Paris 1939
- Jacob**, Max: »219«, 10–11, Revue publiée à New York, Chronique »La vie artistique«, November 1915
- Jacob, Max: »219«, 12, Revue publiée à New York, Chronique »La vie artistique«, Februar 1916
- Jedlicka, Gotthard: Modigliani, Zürich 1953
- Jeancolas, Claude: La sculpture italienne du XXème siècle, Paris 1991
- John, Augustus: Chiaroscuro. Fragments of Autobiography, London 1952
- Kimio**, Nakayama: Modigliani, Tokio 1974
- Kruszynski, Anette: Amedeo Modigliani, Portraits and Nudes, München/New York 1996
- Krystof, Doris: Amedeo Modigliani 1884–1920. Die Poesie des Augenblicks, Köln 1996
- Lancellotti**, Arturo: »Trubezkoi, Wildt-Egger Lienz e Modigliani«, in: Corriere d'Italia, Rom, Oktober 1922
- Lantheimann, Joseph: Modigliani 1884–1920, Catalogue raisonné, sa vie, son œuvre complet, son art, mit Beiträgen von Nello Ponente und Jeanne Modigliani, Barcelona 1970
- Lantheimann, Joseph: Modigliani inconnu, mit einem Beitrag von Christian Parisot, Turin 1978
- Les Arts à Paris, Oktober 1935
- Leymarie, Jean und Geneviève Monnier, Rose Bernice: Le Dessin, Paris/Genf 1979
- Lipchitz, Jacques: Amedeo Modigliani, New York 1952 (1953); Paris 1954; ital. Ausgabe 1959
- Lipchitz, Jacques: Modigliani (1884–1920), Mailand 1965
- Lipchitz, Jacques: Amedeo Modigliani, London 1968
- Lipchitz, Jacques und Georges Boudaille: Modigliani, Paris 1966
- Maiolino**, Enzo (Hrsg.): Modigliani vivo, Turin 1981
- Mann, Carol: »Amedeo Modigliani and Jeanne Hebutérne«, in: The Connoisseur, London, April 1980
- Mann, Carol: Modigliani, London 1980
- Mann, Carol: Modigliani, Tokio 1987
- Marchiori, Giuseppe: Amedeo Modigliani, Mailand 1950 (1952, 1953)
- Modigliani, Jeanne: Modigliani senza leggenda, Florenz 1958; Paris 1961
- Modigliani, Jeanne: Modigliani: Man and Myth, New York 1958 (1959, 1961, 1962)

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
| Modigliani, Jeanne: Modigliani racconta Modigliani, Livorno 1984   | Parisot, Christian: Amedeo Modigliani, Itinéraire anecdotique entre France et Italie, Paris 1996                       | Patani, Osvaldo: Modigliani, Mailand 1985  | Russoli, Franco: Modigliani, Mailand 1958 (1963)   |
| Modigliani, Jeanne: Modigliani, une biographie, Paris 1990   | Parisot, Christian: Modigliani, Itinerario, Turin 1996   | Patani, Osvaldo: Modigliani, dipinti, Werkverzeichnis, Mailand 1991  | Russoli, Franco: Modigliani, mit einem Vorwort von Jean Cocteau, Mailand/Würzburg/Wien 1959  |
| Modigliani, Jeanne: Modigliani, mio padre, Mailand 2005  | Parisot, Christian: Modigliani, Témoignages, 4 Bände. Paris 1996   | Patani, Osvaldo: Modigliani, sculpture e disegni 1909-1914. Werkverzeichnis, Mailand 1992                                  | Russoli, Franco: Modigliani. Drawings and sketches, New York 1969; Modigliani. Zeichnungen und Aquarelle, Stuttgart 1969                                     |
| Mondadori, Arnoldo: Geniuses of Art, Mailand 1979  | Parisot, Christian: Amedeo Modigliani, Multimedia CD-Rom et ACR, Paris/Turin 1996                                      | Patani, Osvaldo: A. Modigliani. disegni, Werkverzeichnis, Mailand 1994   | Salmon, André: »Salon des Artistes Indépendants. Salle XVIII. présentation« in: Paris-journal, 18 März 1910  |
| Nicholson, Benedict: Modigliani, London/Paris 1948   | Parisot, Christian: Amedeo Modigliani. Multimedia CD-Rom, Rom/Würzburg 1999  | Pavolini, Corrado: Modigliani, Mailand 1966  | Salmon, André: Modigliani, sa vie et son œuvre, Paris 1926   |
| Nicoïdski, Clarisse: Modigliani, Paris 1989  | Parisot, Christian: Modigliani, 1884–1920, Bari 2003   | Pepi, Carlo: Da Giovanni Fattori ad Amedeo Modigliani, Banari 2005   | Salmon, André: »Le vagabond de Montparnasse. Souvenirs inédits«, in: Les Œuvres Libres, 212, Paris, Februar 1939   |
| Nicosia, Fiorella: Modigliani, Florenz 2005  | Parisot, Christian: Modigliani, Hebutérne et les artistes de Montmartre et Montparnasse, Bari 2003                     | Pfannstiel, Arthur: Modigliani, mit einem Vorwort von Louis Latourrette und vorläufigem Werkverzeichnis, Paris 1927 (1929) | Salmon, André: La vie passionnée de Modigliani, Paris 1957; München 1958   |
| Noël, Alexandre: Modigliani sconosciuto, la collezione Paul Alexandre, Turin 1993                            | Parisot, Christian: Modigliani, Warschau 2003  | Pfannstiel, Arthur: Modigliani et son œuvre, étude critique et catalogue raisonné, Paris 1956                              | Salmon, André: Amedeo Modigliani. Sein Leben und Schaffen, seine Briefe und Gedichte, mit einem Nachwort von Jeanne Modigliani, Zürich 1960                  |
| Note e Ricordi su Amedeo Modigliani 1884–1920, Genua 1945  | Parisot, Christian: Figlio delle Stelle, Lettres d'A. Modigliani, Pistoia 2004; Briefe von A. Modigliani, Pistoia 2004 | Pfannstiel, Arthur: Dessins de Modigliani, Lausanne 1958   | Salmon, André: Modigliani: a memoir, New York 1961   |
| Omaggio a Amedeo Modigliani, Rivista di Livorno, 4 (Sonderausgabe), Livorno, Juli–August 1954                | Parisot, Christian: Modigliani, Paris 2005   | Ponente, Nello: Modigliani, Genf 1951  | di San Lazzaro, Gualtiero: Modigliani. Peintures, Paris 1947   |
| Paris-Montparnasse, Sonderausgabe »Modigliani«, Februar 1930   | Parisot, Christian: Modigliani. La Vita e le Opere, Rom 2006   | Ponente, Nello: Modigliani, Florenz 1969; London 1969  | di San Lazzaro, Gualtiero: Modigliani, Paris 1953  |
| Parisot, Christian: Modigliani disegni, Neapel 1984  | Parisot, Christian: Modigliani, i njegovo doba, Belgrad 2007   | del Pozo, Gonzalo Milan: Modigliani inédito – tra las huellas de su ostilo, Madrid 1989                                    | di San Lazzaro, Gualtiero: Modigliani. Portraits, Paris 1958; Mailand 1958   |
| Parisot, Christian: Modigliani, mit Beiträgen von Jeanne Modigliani, Joseph Lanthemann, I. Mussa, Turin 1984 | Parisot, Christian und Vladimir Goriainov, Chiara Filippini: Modigliani, l'artiste italien, Mailand 2008               | Raynal, Maurice und Jacques Lassaigue, Werner Schmalenbach: De Picasso au Surréalisme, Genf 1950                           | Sapori, Francesco: »Amedeo Modigliani«, in: L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia: Mostre retrospective, Bergamo 1922, S. 24                         |
| Parisot, Christian: Modigliani, Livorno 1988   | Parisot, Christian: Modigliani, Paris 1991   | Raynal, Maurice: Modigliani, Genf 1951   | Sartoris, Alberto: »Amedeo Modigliani«, in: Catalogue illustré de la deuxième Exposition d'Artistes du Novecento Italien, Galerie Moos, Genf, Juni–Juli 1929 |
| Parisot, Christian: Il Segno, Modigliani, Mailand 1990   | Parisot, Christian: Modigliani, Catalogue raisonné. Dessins. Aquarelles, Band 1, Livorno 1990                          | Restellini, Marc und Christian Parisot: Portraits et paysages chez Zborowski, Paris 1989                                   | Savine, Fauvin: »Une tête sculptée d'A. Modigliani«, in: Revue du Louvre, 4, Paris 1994  |
| Parisot, Christian: Modigliani, Catalogue raisonné, Band 2, Livorno 1991                                     | Patani, Osvaldo: Modigliani, disegni, Mailand 1972   | Roh, Franz: »Bemerkungen zur nach-expressionistischen Malerei Italiens«, in: Die Kunst, 6, München, März 1928              | Schaub-Koch, Emile: Modigliani, Lille/Paris 1933   |
| Parisot, Christian: Modigliani, Paris 1991   | Patani, Osvaldo: Le lucertole blue, Mailand 1973   | Rose, June: Modigliani, the pure bohemian, London 1990; New York 1991  |  |
| Parisot, Christian: Modigliani, Paris 1992 (dt. Ausgabe)   | Patani, Osvaldo: La Storia del disegno italiano 1900–1974, Turin 1974  | Roy, Claude: Modigliani, Genf 1958   |  |
| Parisot, Christian: Montparnasse, atelier du monde, Hommage à Kisling, et Modigliani, Marseille 1992         | Patani, Osvaldo: Modigliani, disegni, Mailand 1976   | Roy, Claude: Modigliani, Paris 1985  |  |
|  | Patani, Osvaldo: Disegni di Modigliani, Mailand 1982   |  |  |



- Schweiller, Giovanni: Amedeo Modigliani, Mailand 1927; Paris 1928
- Schweiller, Giovanni (Hrsg.): Omaggio a Modigliani (1884–1920), zum 10. Todestag des Künstlers, Mailand 1930
- Schweiller, Giovanni: Amedeo Modigliani, Mailand 1936 (1950)
- Schweiller, Giovanni (Hrsg.): Amedeo Modigliani – Selbstzeugnisse, Photos, Zeichnungen, Zürich 1958
- Schmalenbach, Werner: »Modigliani«, in: Bilder des 20. Jahrhunderts, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. München 1986, S. 24–30
- Schuster, Bernard: Modigliani. A study of his sculpture, Jacksonville (FL) 1986
- Schwarz, Marck: Modigliani. Paris 1927
- Seuphor, Michel: The Sculpture of this Century, New York 1960
- Severini, Gino: La vita di un pittore, Mailand 1983; Princeton (NJ) 1995
- Sichel, Pierre: Modigliani, New York/London 1967
- Silver, Kenneth E. und Romy Golan: The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905–1945, New York 1985
- Sitwell, Osbert: Laughter in the Room, London 1949
- Soffici, Ardengo: Passi tra la rovine, Florenz 1952
- Tagliapietra**, Franco: Ritratto di Amedeo Modigliani, Udine 1993
- Taguchi, S.: Modigliani, Tokio 1936
- Tasset, Jean-Marie: »Quatre cent quarante et un dessins inconnus de Modigliani retrouvés«, in: Le Figaro, Paris, 12. Januar 1993
- Trier, Eduard: Zeichner des 20. Jahrhunderts, Berlin 1956
- Valsecchi**, Marco: Amedeo Modigliani, Mailand 1954
- Valsecchi, Marco: Amedeo Modigliani, Mailand 1955
- Valsecchi, Marco: Amedeo Modigliani, Mailand 1961
- Venturo, Lionello: »Mostra Individuale di Amedeo Modigliani«, in: Catalogo Illustrato della XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venedig 1930
- Venturo, Lionello: »Il Gusto di Modigliani«, in: Note e Ricordi su Amedeo Modigliani, Genua 1945
- Vitali, Lamberto: Disegni di Modigliani 1929 (1936)
- Vitali, Lamberto (Hrsg.): 45 disegni di Modigliani, Turin 1959; New York 1959
- Warnod**, André: Fils de Montmartre, Paris 1955
- Warnod, Jeanine: La Ruche et Montparnasse, Genf/Paris 1978
- Warnod, Jeanine: Le Bateau Lavoir, Paris 1986
- Warnod, Jeanine: Les artistes de Montparnasse, Paris 1988
- Warnod, Jeanine: Le Bateau-Lavoir et La Ruche, Montmartre et Montparnasse, Tokio 1994
- Weill, Berthe: »Exposition Modigliani«, in: Pan! ... dans l'œil, Paris 1933
- Weill, Berthe: »Modigliani chez Zborowski«, in: Pan! ... dans l'œil, Paris 1933
- Weill, Berthe: »Utrillo, Modigliani sont venues me voir«, in: Pan! ... dans l'œil, Paris 1933
- Wentinck, Charles: Moderne und primitive Kunst, Freiburg 1974
- Werner, Alfred: Modigliani, le sculpteur, Genf 1962; London 1965; New York 1967
- Werner, Alfred: Amedeo Modigliani, New York 1967; Paris 1968; Köln 1968
- Werner, Alfred: Modigliani, Utrillo, Soutine, New York 1969
- Werner, Alfred und P. Dietschi: Modigliani sculpteur, Paris/Genf/Hamburg/New York 1962
- Zborowski**, Léopold: Modigliani, Varese 1945
- Zurcher, Bernard: Modigliani, Paris 1980; London 1981

Dieses Buch erscheint anlässlich der Ausstellung

## MODIGLIANI

17. April bis 30. August 2009

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

**Kurator** Christoph Vitali

**Projektleitung** Susanne Kleine

**Intendant** Robert Fleck

**Kaufmännische Geschäftsführung** Bernhard Spies

MODIGLIANI  
INSTITUT  
ARCHIVES  
LÉGALES  
PARIS - ROME

**Modigliani Institut Archives Légales Paris–Rome**

Claudio Strinati, President of scientific committee

Christian Parisot, President

Massimo Riposati, Vice President

Luciano Renzi, Secretary General

**Lektorat** Sabine Bleßmann

**Gestaltung** Birgit Haermeyer

**Produktion** Marcus Muraro

**Reproduktion und Druck** Rasch, Bramsche

Übersetzung aus dem Englischen und Französischen

(S. 113–130, S. 139–142): Stefan Barmann, Köln

Übersetzung aus dem Italienischen

(S. 149–170): Achim Wurm, Köln

© 2009 DuMont Buchverlag, Köln, und die Autoren

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8321-9191-7

Printed in Germany

[www.dumont-buchverlag.de](http://www.dumont-buchverlag.de)

Herausgeber und Verlag danken den Archiven, Museen, Privatsammlungen, Galerien und Fotografen für ihre freundliche Unterstützung bei der Realisierung des Buches und die Überlassung der Bildvorlagen und Texte. Falls nicht anders erwähnt, stammen die Reproduktionsvorlagen aus dem Archiv des Verlages. Die Herausgeber haben sich mit größter Sorgfalt bemüht, die Inhaber des Urheberrechts an den in diesem Band veröffentlichten Fotos zu ermitteln. Hinweise zu Fehlern oder Auslassungen nehmen wir jedoch gerne entgegen, um diese in zukünftigen Ausgaben dieser Publikation zu korrigieren. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

John Berger, *Das Sichtbare und das Verborgene. Essays*

Aus dem Englischen von Kyra Stromberg

© 1990 Carl Hanser Verlag, München

S. 41–55

© J. M. G. Le Clézio, first published in *Amedeo Modigliani 1884–1920*,

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Éditions Gründ, Paris 1981

S. 113–130

From *JUST LOOKING* by John Updike, © 1989 by John Updike.

Used by permission of Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc.

S. 139–142

Modigliani Institut Archives Légales Paris–Rome, photographic processing

by Anna Marceddu: S. 10, 29, 40, 62, 71 oben, 76, 79 oben, 90, 148, 150,

151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 162, 166, 167, 169, 170, 172

Constantin Brancusi, *Der Kuss*, © VG Bild-Kunst, Bonn 2009, S. 15

Jean Cocteau, © VG Bild-Kunst, Bonn 2009, S. 10, S. 166

MAN RAY, © Man Ray Trust, Paris/VG Bild-Kunst, Bonn 2009, S. 161

Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, © Succession Picasso/

VG Bild-Kunst, Bonn 2009, S. 12

Umschlagabbildung: Modigliani in Florenz, 1906

Frontispiz: Selbstporträt, 1919

















»Der letzte Bohemien des Montmartre« – so wird der jung verstorbene Amedeo Modigliani gern genannt. Seine Bilder sind weltbekannt und beliebt, um sein Leben ranken sich Legenden. Was macht den Mythos aus, worin liegt die Faszination dieses einzigartigen Œuvres bis heute? Dieser Frage widmen sich berühmte Literaten, Kunstautoren, Kuratoren und Kritiker. Der Zauber von Modiglianis Kunst vermittelt sich dank vieler Abbildungen aus allen Bereichen seines Schaffens.